هنر تئاتر

عبدالحسین نوشین



مؤسسهٔ انتشارات نگاه

هنر تئاتر

تألیف

عبدالحسین نوشین

مؤسسه انتشارات نگاه

تهران، ۱۳۸۷

نوشین، عبدالحسین، ۱۲۷۹-۱۳۵۰
هنر تئاتر/ تألیف عبدالحسین نوشین.
تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۷، ۲۳۶ ص.
ISBN: 978-964-351-484-6
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. بازیگری (نمایش). ۲. نمایش - فن.
۱۳۸۷ ۹هـ۹ن/PN۲۰۶۱ ۷۹۲/۰۲۸
کتابخانه ملی ایران ۱۲۱۶۱۴۶

هنر تئاتر

عبدالحسین نوشین

چاپ‌اول: ۱۳۸۷؛ حروف‌نگار: زینب زیدآبادی؛ لیتوگرافی: افست گرافیک
چاپ: فرنو؛ شمارگان: ۲۰۰۰
قیمت: ۳۵۰۰ تومان
شابک: ۶-۴۸۴-۳۵۱-۹۶۴-۹۷۸

* * *

مؤسسهٔ انتشارات نگاه
دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه
پلاک ۱۳۹، طبقه ۵، تلفن: ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷
www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com
Email: negahpublisher@yahoo.com

تقدیم به همسر و **همکارم؛ «لرتا»**
که با تحمل رنج فراوان **به پیشرفت**
هنر تئاتر کمک بسزا **نموده است.**

عبدالحسین نوشین

فهرست

عبدالحسین نوشین

کارگردان، بازیگر، ادیب، نویسنده، مترجم، محقق

زنده‌یاد عبدالحسین نوشین در اواخر سال ۱۲۸۵ شمسی متولد شد. شش ماهه بود که پدرش ملقب به سلطان الذاکرین به علت بیماری درگذشت و یک ماه بعد از مرگ پدر، بیماری وبا این کودک را از داشتن مادر نیز محروم ساخت. عبدالحسین دوران کودکی خود را در منزل دایی خود گذراند و پس از طی تحصیلات ابتدایی در ۱۲۹۸ به همراه دایی خود به مشهد رفت و با وجود نوجوانی، داوطلبانه به گروه مبارزان طرفدار کلنل محمد تقی خان پسیان پیوست. در سال ۱۳۰۱ به تهران مراجعت کرد و وارد دبیرستان نظام شد ولی به دلیل برخی مشکلات از آن‌جا استعفا داد و بقیه دوران دبیرستان را در «دارالمعلمین» که تمام دبیرانش فرانسوی بودند گذرانید و در سال ۱۳۰۷ دیپلم متوسطه را گرفت. عبدالحسین با وجود تنگناهای فراوان در کودکی‌اش همیشه سرزنده، شیرین و دوست‌داشتنی بود و تمام اقوام همسال خود را با شوخی‌ها، بازی‌ها و نمایش‌های خود سرگرم می‌کرد.

در سال ۱۳۰۷ دولت تصمیم گرفت که صد نفر از دیپلمه‌ها را به اروپا اعزام کند. عبدالحسین پس از موفقیت در امتحان اعزام به فرانسه موفق به تحصیل در رشته «تاریخ و جغرافیا» گردید. امّا در مهر ماه ۱۳۰۸ به‌جای ورود

به رشته «تاریخ و جغرافیا» در رشتهٔ «هنرهای دراماتیک» کنسرواتوآر تولوز نام‌نویسی کرد.

در کنسرواتوآر تولوز نیز خوب درخشید و توانست در سال اول روی صحنه برود. امّا سرپرست دانشجویان ایرانی (اسمعیل مرآت) که با رفتن نوشین به کنسرواتوآر مخالف بود هزینه تحصیل او را قطع کرد و نوشین مجبور شد برای تأمین هزینه تحصیل خود در تابستان ۱۳۰۹ به تهران برگردد. و نمایشنامه «زن وظیفه‌شناس» را که خودش نوشته بود در «گراند هتل» روی صحنه برد. تا بتواند با استفاده از درآمد این نمایش هزینه تحصیل خود را تا سال ۱۳۱۱ در کنسرواتوآر تمام کند. برای اجرای این نمایشنامه، نوشین از بانو لُرتا دعوت کرد که با او همکاری کند و آشنایی این دو هنرمند به عشق و ازدواج آن‌ها منجر شد.

این سفر به نوشین امکان داد تا فضای تئاتری ایران و هنرمندان نامدار و دست‌اندرکاران تئاتر آن زمان را بهتر بشناسد و برنامه کار خود را برای ایجاد تحول بنیادین در تئاتر ایران براساس اطلاعاتی که به‌دست آورد تنظیم نماید.

نوشین که با ادبیات فارسی آشنایی کامل داشت بعد از مراجعت به ایران با ادبا و نویسندگان نامدار آن روز به‌خصوص صادق هدایت، مجتبی مینوی، نیمایوشیج، بزرگ علوی و دکتر خانلری همدم و همراه گردید و ادارهٔ نگارش وزارت فرهنگ با هدایت و فضل‌الله صبحی مشغول به کار شد. او در مجله موسیقی با موسیقی‌دانان و آهنگسازان نیز کار کرد و برخی نوشته‌ها و ترجمه‌های خود را در آن مجله انتشار داد.

همزمان با این فعالیت‌ها، نوشین به نوشتن، ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های متعددی پرداخت تا با همکاری همسرش به ایجاد تحولی بنیادین در تئاتر ایران و پایه‌گذاری تئاتر عملی دست زنند. ابتدا او نمایشنامه «توپاز» اثر مارسل پاینول را به‌نام «مردم» اقتباس کرد و به روی صحنه برد. و سپس با همکاری محمدعلی فروغی و مجتبی مینوی سه تابلوی «بیژن و منیژه»، «زال و

روداب» و «رستم و تهمینه» را تنظیم کرد و در جشن هزاره فردوسی با همکاری جمعی از هنرمندان و همسرش آن را اجرا کرد. موسیقی این تابلوها را «مین‌باشیان» ساخته بود. اجرای این سه تابلو که با تحسین و تشویق کم‌نظیر تماشاگران و به‌خصوص شرق‌شناسان و ادبا روبرو شد از او و همسرش و حسین خیرخواه برای شرکت در فستیوال تئاتر مسکو دعوت به‌عمل آمد.

در فستیوال مسکو، نوشین با سبک و تکنیک کارگردانان بزرگی نظیر استانیسلاوسکی آشنا شد. نوشین که از نوجوانی طرفدار عدالت اجتماعی بود، در دوران پرماجرا و افتخارآمیز خود با فعالیت‌های سیاسی، اجتماعی و هنری و تألیف و ترجمه و اجرای آثار و نمایشنامه‌های مترقی، ارزنده و پرمحتوا، کوشش خستگی‌ناپذیری برای تحقق آرمان‌های خود مبذول داشت.

در سال ۱۳۱۸ میرزا سید علی خان نصر با همکاری جمعی از هنرمندان تئاتر «هنرستان هنرپیشگی» را تأسیس کردند ولی نوشین پس از دو سال چون از نحوهٔ کار هنرستان راضی نبود و آن را در راستای هدف خود در ایجاد تحول در تئاتر ایران نیافت از آن کناره گرفت.

سپس در ۱۳۲۰ او گروه بازیگرانی را از هنرمندان مستعد انتخاب و با روش و تکنیک کار خود آشنا کرد و با همکاری آن‌ها نمایشنامه‌های «ولپن»، «توپاز»، «دختر شکلات‌فروش»، «سه دزد» را در تئاتر فرهنگ اجرا می‌کند و سپس تصمیم می‌گیرد که برنامه تنظیم شده خود را برای ایجاد تئاتر علمی به مرحله اجرا بگذارد. نوشین برای هنرمندان تئاتر تجربی ایران نظیر محمود آقا ظهیرالدینی احترام فوق‌العاده قائل بود ولی آرزو داشت تئاتر علمی را نیز پایه‌گذاری کند.

در سال ۱۳۲۱ نوشین اقدام به تأسیس کلاسی کرد که در آن از همکاران سابق و هنرجویان جدید بهره برد. در این کلاس که در محل روزنامه شهباز تشکیل می‌شد نوشین، همکاران قدیمی و هنرجویان جدید را با اصول و مفاهیم تئاتر علمی آشنا کرد وسپس با این گروه در مهر ۱۳۲۶ تئاتر فردوسی

را افتتاح کرد. او معتقد بود که بازیگر تئاتر علاوه بر آشنایی با هنر تئاتر باید با ادبیات کشور خود آشنا باشد و زبان فارسی و آثار منظوم و منثور را خوب بداند. آرزویش این بود که بازیگران دارای تحصیلات عالی بوده واز پشتوانه اخلاقی و اجتماعی مورد قبولی برخوردار باشند او می‌گوید: مطالعه ادبیات زبان مادری برای ما بیشتر از این جهت لازم است که به زیبایی،کشش، تکیه صدا و طنین کلمات و همچنین به آهنگ‌ها به ریتم‌های مختلف، به موسیقی روح اجرای کلام و به تحلیل احساسات و عواطف گوناگون بشری آشنا گردیم. و بدیهی است که اگر ادبیات ملتی منحصر به ترجمه آثار ملل دیگر باشد و آن ملت از خود شاعر و نویسنده نداشته باشد، نمی‌توان گفت چنین ملتی دارای ادبیات است.

در تمام نمایشنامه‌های تئاتر فردوسی، نوشین نقش اول را ایفا مـی‌کرد. تمرین و آماده کردن هریک از این نمایشنامه‌ها چند ماه طول می‌کشید و در خلال آن با خواندن نمایشنامه، کارِ دورِ میز، بحث و گفتگو دربارهٔ شخصیت و خصوصیات روحی پرسُناژها و روابط آن‌ها، آشنایی با نظر و فکر نویسنده و تجزیه و تحلیل آن، بازیگران با روش صحیح تمرین و آماده کردن نمایشنامه آشنا می‌شدند. به طوری که بازیگران معتقد بودند دوران تمرین هر نمایشنامه کلاس کاملی است برای آشنایی با هنر تئاتر (سخن ـ حالت ـ جنبش).

نوشین به گفتگوی قابل ارائه در صحنه سخت پای‌بند و برای آماده کردن متن هر نمایشنامه و تنظیم دیالوگ مناسب برای هر پرسناژ مدت‌ها تحقیق و مطالعه می‌کرد. «زبان صحنه» اصطلاحی بود که نوشین معتقد بود برای تنظیم دیالوگ‌ها باید به آن رسید. بیان را به‌طور علمی به همکاران خود آموخته بود. برای این‌که بیان بازیگران از نظر ریتم، آوا، حالت، جنبش و... صحیح باشد. به جرأت می‌توان گفت که مکتب علمی «بیان تئاتری» را او در ایران پایه گذاری کرد. او با تمام این هنرها و فنون آشنایی داشت و از کلیه آن‌ها برای بهتر اجرا کردن این نمایشنامه‌ها استفاده می‌کرد.

تئاتر فردوسی در خلال اجرای نمایش «چراغ گاز» در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ توسط دولت وقت اشغال شد و نوشین نیز به جرم آزادی‌خواهی و جانبداری از عدالت اجتماعی و ارائه نمایشنامه‌هایی در این راستا بازداشت شد. نوشین در زمان بازداشت خود کتاب آموزندهٔ «هنر تئاتر» را نوشت که خودآموزی است برای بازیگران و کارگردانان. در این کتاب، نوشین ضمن بحث در مورد تکنیک بازیگری و کارگردانی، نظرات و آرزوهای خود را در مورد آیندهٔ تئاتر ایران تشریح کرده است.

همسر و همکاران نوشین پس از تعطیلی تئاتر فردوسی از پای ننشستند و برای ادامه راه نوشین علی‌رغم مخالفت حکومت، تئاتر سعدی را افتتاح کردند. کارگردانی و ادارهٔ این تئاتر به‌عهده خانم لرتا و حسین خیرخواه بود و نوشین از سلول‌های زندان قصر آنان را راهنمایی و تئاتر را رهبری می‌کرد.

همکاران و شاگردان نوشین در تئاتر سعدی اقدام به تأسیس کلاس‌هایی برای آموزش تئاتر نمودند و «مجله تئاتر» و «نامه سعدی» را منتشر ساختند و اتحادیه هنرپیشگان را پایه‌گذاری کردند.

باکودتای ۲۸ مرداد، فعالیت گروه تئاتری نوشین به کلی متوقف شد و تئاتر سعدی نیز به‌دست اراذل و اوباش به آتش کشیده شد. برای تئاتر و مردم ایران سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ سال‌های پراهمیتی در زمینه تئاتر است و نوشین و همکاران و شاگردانش تئاتر علمی را پایه‌گذاری کردند. نوشین در کتاب هنر تئاتر می‌گوید: ایمان راسخ دارم در آیندهٔ نزدیک هنر تئاتر در کشور ما نیز با استفاده از تکنیک و تجربیات ملل راقیه مراحل پیشرفت خود را پیموده به مرحله کمال نزدیک خواهد شد.

دوران بازداشت نوشین با مهاجرت اجباری‌اش به اتحاد جماهیر شوروی به پایان رسید. نوشین در ایام مهاجرت پس از گذراندن دورهٔ آموزشگاه عالی ادبیات مسکو، وارد انستیتوی شرق‌شناسی شد و کار تحقیقی خود را روی شاهنامه شاهکار حماسی فردوسی آغاز کرد. ابتدا اقدام به تصحیح شاهنامه

کرد و «واژنامک» راکه فرهنگ لغات شاهنامه است تألیف نمود و به دریافت درجه «دکترا در علوم فیلولوژیک» نایل شد.

نوشین زبان‌های فرانسه، روسی، عربی، اوستا، فارسی باستان و پهلوی را می‌دانست. او در لحظات آخر عمرش کتاب «واژه‌نامک» و سناریویی راکه از شاهنامه اقتباس و برای فیلم آماده نموده بود برای دکتر خانلری فرستاد. او در روز یکشنبه ۱۲ اردیبهشت ماه ۱۳۵۰ پس از یک سال بیماری دشوار سرطان معده در سن ٦٩ سالگی در مسکو درگذشت.

مؤسسه انتشارات نگاه

علیرضا رئیس‌دانایی

بخش اول

هنر تئاتر مرکب است از چند هنر مختلف: ادبیات (پییس تئاتر)، نقاشی (دکور، لباس، گریم)، موسیقی، هنر پلاستیک (رقص و نمایش حالات بدن)، معماری (دکورهای باحجم) و نیز دو فن دیگر که این مجموعه را کامل می‌سازد و آن دو عبارت است از فن روشنایی و فن ماشین‌سازی سن (Mchinerie) که مقصود ساختن آلات متنوع برای ایجاد اصوات مختلف (مانند غرش رعد، خروش دریا، طوفان، ریزش باران و هزاران صدای دیگر که در طبیعت وجود دارد) می‌باشد. و همچنین ساختن هرگونه آلات و اسباب مکانیکی که برای نمایش یک پییس لازم است.

سروکار اصلی اکتور با ادبیات و هنر پلاستیک است و کار او از سه عامل ترکیب می‌گردد: سخن، حالت، جنبش.

ما سخن و حالت را در بخشی و جنبش را در بخش دیگر تشریح می‌کنیم و در پایان بخش دیگری به میزانسن اختصاص می‌دهیم.

استعداد شرط اصلی کسب هنر است

بین استعداد و عشق و میل تفاوت بسیار است

هنرهای نمایشی[1] که تئاتر از آن جمله است جذبه خاصی دارند و برای بسیاری از اشخاص هوس‌انگیزند. عده‌ای از جوانان وقتی به تئاتر یا سینما یا بالت و یا کنسرت خوبی می‌روند ـ تحت تأثیر نیروی جاذبهٔ سن، دکورهای زیبا، لباس‌های رنگارنگ و تحسین تماشاگران غالباً آرزو می‌کنند: «ای کاش به جای یکی از این آرتیست‌ها بودم!»

من هرگاه توفیق یافته‌ام کلاسی برای تدریس و تعلیم فن تئاتر تأسیس کنم، از عدهٔ زیادی از شاگردان پرسش‌هایی نموده‌ام. مثلاً:

ـ چطور شد بین فنون و هنرهای مختلف، تئاتر را انتخاب کرده‌اید؟

ـ برای این‌که تئاتر را فوق‌العاده دوست دارم.

آیا تا به حال بازی کرده‌اید یا به کلی از فن تئاتر بی‌بهره‌اید؟

---

۱. هنرهایی را که باید در حضور جمعیت نمایش داده شوند، و یا به عبارت دیگر هنرهایی که با گروه تماشاگران سروکار دارند نه با فرد، هنرهای نمایشی گویند، مانند تئاتر، کنسرت، بالت.

ـ نه، بی‌بهره نیستم. چندین بار در پیس‌هایی که در مدرسه‌مان بازی می‌شد شرکت کرده‌ام و همیشه رل اوّل را داشته‌ام. همه کس استعداد مرا تحسین می‌کرد. خودم هم می‌دانم که خیلی استعداد دارم.

ـ از کجا می‌دانید که «خیلی استعداد» دارید؟

ـ از آن‌جا که هر وقت بازی کرده‌ام همه مرا تحسین کرده‌اند.

ـ ممکن است تحسین کنندگان که تقریباً همه از رموز فن بی‌خبرند اشتباه کرده باشند.

ـ نه، گمان نمی‌کنم اشتباه کرده باشند. به خود شما هم ثابت خواهد شد که بی‌استعداد نیستم. اگر بدانید با چه شوق و عشقی به دیدن تئاتر یا فیلم خوب می‌روم! چقدر بازی‌های خوب در من تأثیر می‌کند! هر وقت تئاتر یا فیلم خوبی را تماشا می‌کنم شب بی‌خواب می‌شوم و دلم از شوق می‌تپد. یا وقتی به خواب می‌روم خواب آن بازی‌ها را می‌بینم، فردای آن شب همه رل‌های آن تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی کنندگان آن بازی می‌کنم، به طوری که باعث تعجّب می‌شود. بی‌خود عرض نکردم که به خود شما هم ثابت خواهد شد که بی‌استعداد نیستم. به همین جهت پیش شما آمده‌ام تا آن را نمایان کنم و روزی هنرمند لایقی بشوم...

از شیوهٔ گفتار و احساسات این جوان بر من مسلم است آن چه را که می‌گوید راست می‌گوید. تأثیر تئاتر را در خود حس کرده است و عشق فراوان به آن دارد. امّا اشتباه او در این است که تفاوت استعداد و عشق و میل را نمی‌داند. عشق و شوق برای کسب هر فن لازم است امّا کافی نیست. شرط اصلی برای کسب هر هنر استعداد است و مکمل آن شوق و عشق و پشتکار.

بسیاری اشخاص پر مایه و حساس هستند که عشق و علاقه زیاد به ادبیات، نقاشی، موسیقی و سایر هنرهای زیبا دارند. آن‌ها را خوب

می‌فهمند و درک می‌کنند. هر وقت در برابر زیبایی طبیعت و یا منظرهٔ غم‌انگیز یا شادی آوری قرار می‌گیرند احساساتشان به‌حد اعلا تهییج و تحریک می‌گردد و مدت‌ها تحت تأثیر آن زیبایی یا غم و شادی هستند. اما اگر این هوس خام به‌سرشان بیفتد که احساسات خود را به نظم یا به نثر یاروی پردهٔ نقاشی یا به وسیلهٔ موسیقی بیان نمایند و یا حتی برای دوستان خود نقل کنند، دیر یا زود خود پی می‌برند و یا دیگران آن‌ها را متوجه می‌سازند که قدرت توصیف و یا به عبارت دیگر استعداد و نیروی شاعری، نویسندگی، نقاشی و نقالی در آن‌ها نیست.

بنابراین فقط عشق و علاقه برای کسب هنرهای زیبا کافی نیست و هر هنر استعداد خاصی لازم دارد. آن‌چه که دوست ما به وجود آن در خود پی‌برده عشق و علاقه به تئاتر است نه استعداد. اما از طرف دیگر نمی‌توان بدون مدتی آزمایش چنین پیش بینی کرد که در او استعداد یافت نمی‌شود. ممکن است دارای کم و بیش استعداد باشد و یا نیز به کلی از آن بی‌بهره باشد. این موضوعی است که در نتیجهٔ مدتی تمرین و کار آشکار می‌گردد.

اشتباه دیگر دوست ما در اظهار این مطلب است که «رل‌های تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی کنندگان به طوری بازی می‌کند که باعث تعجب می‌شود» اشتباه او در این است که تفاوت تقلید و ابداع و ابتکار هنری را نمی‌داند.

بارها اشخاص مختلف به من گفته‌اند: «فلان دوست من، فرزند من اکتور معرکه‌ای است! به قدری خوب تقلید این و آن را در می آورد که ما از خنده روده بر می‌شویم. صدای اشخاص و حیوانات را به طوری تقلید می‌کند که با اصل هیچ تفاوت ندارد.»

ممکن است تقلید صدا و اطوار این و آن، خود هنری باشد. نام این هنر را هر چه می‌گذارید، بگذارید اما تئاتر و هنر اکتوری نگذارید. زیرا تئاتر و

هنر اکتوری مانند سایر هنرهای زیبا توصیف حالات روحی و احساسات مختلف بشری است نه تقلید صدای مردمی مشخص. ممکن است کسی صدای چهار پایان و آواز بلبل را بهتر و موزون‌تر از صاحبان آن‌ها در آورد، اما حتماً از توصیف شاعرانهٔ حرکات و رفتار و حالات مختلف یک چهار پا و نیز توصیف نوای بلبل به کلی عاجز است.

بودلر (Baudlaire) شاعر فرانسوی از مردار الاغی که کنار راهی افتاده یک اثر ادبی ایجاد می‌کند، در صورتی که قدرت تقلید صدای آن حیوان را ندارد. گوینده این سخنان آسمانی:

دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری

تو خود چه آدمئی کز عشق بی‌خبری؟

حتماً مانند بودلر از تقلید آواز بلبل عاجز بوده است. تفاوت همین جاست که سعدی و بودلر در سخن خلاق هستند و دارای نیروی ابداع و ابتکار، و تقلید کنندهٔ صدای اشخاص و حیوانات از این نیرو بی‌بهره است.

* * *

اینک پس از بیان چند نکته لازم به اصول سخن و حالت و جنبش می‌پردازیم. اگر چه هنر تئاتر را، مانند نقاشی و موسیقی و مانند آن‌ها باید با کمک عملی آموزنده آموخت، ولی در این رساله کوشش می‌کنیم با ذکر دستورهای عملی خواننده را به اصول فن اکتوری و تئاتر آشنا سازیم.

نکاتی که تذکارشان لازم است:

۱ـ کسی که طالب آموختن هنر اکتوریست باید علاوه بر استعداد دارای اندام متناسب باشد، البته مقصود این نیست که هنرجو حتماً دارای اندامی مانند مجسمه‌های یونان قدیم باشد. (اگر باشد چه بهتر) ولی دست کم بایستی بلندی پاها و بالا تنه متناسب باشد. کسی که دارای پاهای کوتاه و بالا تنه بلند است خوش اندام نیست و شاید بتواند فقط رل‌های کمیک

یا آنتی پاتیک[1] را بازی کند. در صورتی که اکتور خوش اندام همیشه می‌تواند به کمک لباس وگریم مخصوص، خود را گوژپشت، یا فربه و شکم گنده، یا لنک یا بی‌دست و یا نابینا سازد. ولی اکتور خپله و بد هیکل از بازی کردن بخش زیادی از رل‌های پرسناژهای مهم پییس‌ها محروم است.

۲ـ طالب کسب هنر اکتوری اگر لکنت زبان دارد و یا نمی‌تواند بعضی حروف مانند: (ر)، (ز)، (لام)، (سین)، (شین)، (قاف) را صحیح و خوب ادا کند بهتر است وقت خود را در این راه تلف نسازد زیرا تمام کوشش او بیهوده خواهد بود.

۳ـ همچنین اکتور باید دارای صدائی گرم و دلنشین، قوی، باز و رسا باشد. صدای گرفته، خفه، دورگه، زیر و ضعیف برای سن خوب نیست. همین‌طور کسانی که تو دماغی حرف می‌زنند به‌کار سن نمی‌آیند!

۴ـ لهجه اکتور باید لهجه‌ای که در پایتخت و مرکز فرهنگ کشور متداول است باشد. بنابراین اگر هنرجو دارای لهجه ولایتی خاصی است باید با تمرین زیاد به لهجهٔ تهرانی عادت کند.

سخن

من ترجیح می‌دهم، بدون این که قبلاً مدتی به بحث دربارهٔ مسائل نظری سخن و شیوهٔ بیان بپردازیم، کوشش کنیم با تشریح دستورهای عملی به رموز بیان صحیح و زیبا آشنا گردیم و در ضمن تشریح دستورهای عملی هر جا به مسائل تئوریک برخوردیم هر کدام را در جای خود به تفصیل بیان نماییم.

مثلاً این هشت بیت شاهنامه جزئی از رل ماست:

---

۱. به قسمت اصطلاحات و انواع پییس در آخر بخش سخن رجوع کنید.

تهمتن گز اندر کمان راند زود — بدانسان که سیمرغ فرموده بود
بزد تیر بر چشم اسفندیار — جهان تیره شد پیش آن نامدار
خم آورد بالای سرو سهی — از او دور شد دانش و فرهی
نگون شد سر شاه یزدان پرست — بیفتاد چاچی کمانش ز دست
چنین گفت رستم به‌اسفندیار — که آوردی آن تخم زفتی ببار
تو آنی که گفتی که روئین تنم — بلند آسمان بر زمین بر زنم
من از شست تو هشت تیر خدنگ — بخوردم نناليدم از نام و ننگ
بخوردی یکی چوبه تیر گزین — نهادی سر خویش بر پیش زین [۱]

ببینیم چگونه باید این هشت بیت را صحیح و ساده بیان کنیم.

نخستین کار ما باید این باشد که این ابیات را خوب درک کنیم. زیرا با هیچ مطلبی که به‌خوبی درک نکرده باشیم، نمی‌توانیم شنونده را تحت تأثیر قرار دهیم. این هشت بیت مربوط به یکی از صحنه‌های جنگ اسفندیار با رستم است. رستم ضربه‌های جانانه از دست اسفندیار خورده و تیرهایش به بدن اسفندیار که روئین تن است کارگر نیفتاده. بدین جهت از سیمرغ کمک می‌خواهد. سیمرغ به او می آموزد که از چوب گز تیری بسازد و به چشم اسفندیار بزند تا کارگر افتد. رستم با تیر گزین به میدان آمده؛ به اسفندیار می‌گوید که با تو سر جنگ ندارم و حاضرم با تو نزد شهریار بیایم؛ اسفندیار که مأمور است رستم را کت بسته و با خواری ببرد گفتهٔ رستم را نمی‌پذیرد. رستم چون این سرسختی را می‌بیند بار دیگر به او می‌گوید:

که گفتت برو دست رستم ببند؟ — نبندد مرا دست چرخ بلند...

سرانجام تیر گز را در کمان می‌گذارد و به چشم اسفندیار می‌زند.

دوم ـ باید ببینیم موضوعی را که می‌خواهیم بیان کنیم توصیفی، تحلیلی، بزمی، رزمی، کمیک، دراماتیک، استدلالی و یا احساساتی است. قطعهٔ انتخاب شده توصیف یک لحظه رزم بین دو پهلوان می‌باشد.

---

۱. نقل از خلاصه شاهنامه فروغی

سوم ـ برای احتراز از یکنواختی بیان و نیز برای این که بیان جاذب، رنگارنگ، ساده، با حالت و دارای آهنگ‌های ساده و صحیح باشد، باید قطعه‌ای را که می‌خواهیم بیان کنیم (خواه نظم باشد خواه نثر) از جهت جمله بندی، مکث و وقفه، آهنگ، سکون و جنبش کلام (ریتم)، بیان احساسات متنوع (حالت) مطالعه نمائیم. یعنی باید ببینیم هر جمله کجا آغاز می‌شود و کجا پایان می‌پذیرد. کدام جمله لحن خطاب، کدام یک لحن استفهام، کدام لحن تعجب و غیره، دارد. مبتدای مطلب کجا و خبر آن در کجاست. اگر جمله‌های معترضه‌ای در کلام وجود دارد باید آن‌ها را نشان کنیم. برای این منظور اول قطعه منتخب را نقطه‌گذاری می‌کنیم و آهنگ خاص هر جمله را مطالعه می‌نماییم. بدین شکل:

قطعه منتخب را ملاحظه کنید. مصراع اول خود جمله کاملی است ولی چون با دو مصراع بعد مربوط است آن را با یک ویرگول (وقفه کوتاه) از مصراع بعد جدا می‌کنیم. مصراع دوم کاملاً مربوط به مصراع اول بیت دوم است، به‌طوری که اگر این سه مصراع را به نثر برگردانیم این‌طور می‌شود: تهمتن تیر گز را در کمان راند و همان‌طور که سیمرغ گفته بود آن را به چشم اسفندیار زد، پس جمله در آخر مصراع سوم تمام می‌شود، بنابراین یک نقطه پایان (مکث) در آخر مصراع سوم می‌گذاریم. پنج مصراع بعد، یعنی مصراع دوم بیت دوم و چهار مصراع بیت سوم و چهارم، اگر چه هر یک جمله کاملی هستند ولی به‌یکدیگر مربوطند و همه توصیف تأثیر تیر رستم می‌باشند. در آخر بیت چهارم مطلب تمام می‌شود و موضوع تازه‌ای به میان می‌آید. پس هر مصراع را با یک ویرگول (وقفهٔ کوتاه) از مصراع دیگر جدا می‌کنیم و آخر بیت چهارم نقطهٔ پایان می‌گذاریم.

اینک بیان این چهار بیت:

آهنگ مصراع اول باید طوری باشد که مطلب را معلق نگاه دارد.

برای تشریح این مطلب یک مثال می‌زنیم. این جمله را ادا کنید. «من لباسم را پوشیدم» حتماً آهنگ بیان شما طوری است که شنونده منتظر شنیدن جمله دیگری نیست. حالا همین جمله را به جمله دیگری مربوط می‌سازیم: «من لباسم را پوشیدم و راه افتادم.» البته این بار آهنگی که برای ادای جمله اول می‌گیرید، آهنگی که بار اول گرفته بودید، نیست. بلکه آهنگ بیان شما طوری است که جمله اول (من لباس را پوشیدم) را به حالت تعلیق نگه می‌دارد و در آخر جمله دوم آهنگ بیان شما مطلب را تمام می‌کند.

پس همان طور که گفته شد مصراع اول را تقریباً به حالت تعلیق نگه می‌داریم. در مصراع دوم آهنگ تعلیق را شدیدتر می‌کنیم. مصراع سوم خبر مطلب است بنابراین با آهنگی بیان می‌شود که مطلب را تمام کند. اما پنج مصراع بعد را، چون هر یک مطلب مستقل و توصیف جداگانه‌ای است و در عین حال همه مربوط به یک نفر است، طوری بیان می‌کنیم که هر مصراع تمام باشد و با وجود این ارتباط آن‌ها از یکدیگر گسسته نگردد. در آخر بیت چهارم مطلب به کلی تمام است و موضوع تازه‌ای آغاز می‌گردد.

اکنون با مقایسه سه مصراع اول با پنج مصراع بعد به این نکته برمی‌خوریم که سه مصراع اول توصیف اعمال و حرکات یک پهلوان در میدان نبرد، یعنی توصیف تیر در کمان نهادن و تیراندازی رستم است. بدین جهت در این قسمت، کلام دارای جنبش است در صورتی که پنج مصراع بعد توصیف حالت روحی و رنج اسفندیار می‌باشدو در این قسمت البته به اندازه قسمت اول حرکت و جنبش وجود ندارد.

پس از این مقایسه و پی بردن به تفاوتی که از جهت جنبش کلام بین قسمت اول و قسمت دوم این چهار بیت وجود دارد، برای مطالعه طرز بیان قسمت دوم، نخست ریتم را تعریف می‌کنیم.

ریتم

منظور از ریتم در اصطلاح موسیقی وزن و ضرب آهنگ، و در کلام تندی و کندی سخن است. وقتی با خشم با کسی معارضه و مشاجره می‌کنیم، ریتم سخن ما تند است. برعکس وقتی با مهربانی و ملاطفت گفتگو می‌کنیم ریتم کلام کند است. البته این قاعده کلی است و موارد استثنایی نیز پیش می‌آید.

در ادبیات: توصیف طبیعت، وصف چهره و پیکر و خصال و پسیکولوژی قهرمانان، تشریح و تحلیل مطالب فلسفی و مانند این‌ها، دارای ریتم کند است و در کلام جنبشی وجود ندارد. برعکس در توصیف رزم دو پهلوان یا در توصیف شکار و هزاران موضوع دیگر کلام پر از حرکت و جنبش است.

در شاهنامه فردوسی توصیف جمال و کمال رودابه، زال، تهمینه، منیژه، بیژن و مانند آن‌ها را با توصیف رزم پهلوانان مقایسه کنید. در قطعات نوع اول موضوع و کلام ساکن و بی‌حرکت است، بر عکس در قطعات نوع دوم سراسر کلام پر از جنبش است.

طبع و خوی بشر چنین می‌پسندد که روش بیان کلام با جنبش تندتر و روش بیان سخن بدون جنبش کندتر باشد.

آیا هرگز پای معرکه یک نقال خبره و زبردست ایستاده‌اید؟ وقتی قصه‌ای از حسین کرد یا امیر ارسلان و یا شاهنامه نقل می‌کند، آن‌جا که سخنش توصیفی است نقال در یک طرف معرکه ایستاده، آرام و با صدای بم مطلب را بیان می‌کند. اما همین که پهلوانی می‌خواهد پا به رکاب بگذارد، نقال چوب خود را زیر بغل می‌گذارد، دست به‌دست می‌کوبد، صدا را بالا می‌برد، به حرکت می‌افتد، از این سر به آن سر معرکه می‌رود و با بیانی تندتر و زنده‌تر از پیش جنگاوری پهلوان خود را نقل می‌کند و شنوندگان را مسحور سخن خود می‌سازد. اگر جز این باشد. شنوندگان ملول و کسل می‌شوند و اگر به‌خواب نروند پس از مدتی

خمیازه کشیدن از دور و بر معرکه پراکنده می‌گردند و با خود می‌گویند: «چه دهن یخی داشت!»

شنونده ساده‌ای که بر سر گذر یا در مسجدها پای معرکه نقال می‌نشیند، لازم نیست به‌فن سخنوری آشنا باشد تا بفهمد که شیوهٔ بیان نقال سرد و بی‌حالت و یکنواخت و مرده است در این باره طبع خویش او را رهبری می‌کند. اگر از او پرسیده شود به چه علت بیان نقال گیرا نیست البته نمی‌تواند علل فنی ذکر کند و شیوه بیان نقال را تحلیل نماید، ولی همین قدر می‌فهمد و می‌گوید (و درست می‌فهمد و درست می‌گوید) که «دهنش یخ است»

ژاگر برعکس سخن نقال با حالت، جاندار و دارای فراز و فرود و زیر و بم و ریتم متنوع و سکوت و سکون و هیجان به جاست، همان شنونده ساده مات و مبهوت، با دهن باز و سیمای شکفته چشم به دهن نقال دوخته، اعصابش در حال فعالیت شدید است. و بر اثر هر حرکت دست سخنور و یا هر گاه که صدای نقال اوج می‌گیرد، دل شنونده به تپش می‌افتد و سرا پا مسحور گفتار این گویندهٔ جادو بیان و جادو زبان می‌شود. اگر در این حال از آن شنوندهٔ ساده بپرسید چه رمزی در گفتار این گوینده هست که تو را این‌قدر مجذوب ساخته، او نمی‌تواند این رمز را برای شما تحلیل کند. همین قدر جواب می‌دهد که «خوب قصه می‌گوید. دهن گرمی دارد»

رمز این «دهن گرمی» همان است که بیان گوینده با حالت، جاندار، دارای فراز و فرود، زیر و بم، سکون و سکوت به جا، شور و هیجان به جا، و همچنین دارای ریتم متنوع و نکات دیگر باشد که دربارهٔ هر کدام به جای خود بحث خواهد شد. عجالتاً موضوع ریتم در میان است.

اینک به عنوان نمونه از ریتم تند و کند مثال‌هایی ذکر می‌کنیم:

در این سه مجموعه ابیات، که هر مجموعه چند بیت از ابتدای یک غزل حافظ است دقت کنید.

۱

زلف آشفته‌و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیم‌شب مست به بالین من آمد بنشست
سر فراگوش من آورد و به آواز حزین
گفت کای عاشق شوریدهٔ من خوابت هست؟
عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند
کافر عشق بود گر نبوده باده پرست

۲

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم
اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیم
چودر دست‌است رودی‌خوش‌بزن مطرب سرودی خوش
که‌دست‌افشان غزل‌خوانیم‌و پاکوبان‌سر اندازیم

۳

در غم خویش چنان شیفته کردی بازم
کز خیال تو به خود باز نمی‌پردازم
هر که از ناله شبگیر من آگاه شود
هیچ شک نیست که چون روز بداند رازم

گفته بودی خبرم ده که ز هجرم چونی
آنچنانم که ببینی و ندانی بازم
بعدازاین بارخ خوب تو نظرخواهم باخت
گو همه خلق بدانند که شاهد بازم
عهد کردم که بسوزی زغم خویش مرا
هیچ‌غم نیست تو میسوز که من می‌سازم

مجموعه اول و دوم سرورانگیز، پرطراوت و پر از جنبش و هیجان است و هر دو سرود می و مهر و شادی است. در مجموعه دوم مخصوصاً، که شاعر در برابر لشکر غم پرچم عصیان و ستیز برافراشته و عزم دارد با نیروی شورانگیز شراب بنیاد اندوه را براندازد، جنبش و هیجان بیشتر است.

در مجموعهٔ سوم برعکس با مضمون حزن‌انگیز و سوزناکی روبرو هستیم. شاعر در روی یک زمینه تیره، اندوه هجر و سوز و گداز خود را نقاشی نموده است. به طوری که تیرگی زمینه و رنگ آمیزی تیرهٔ موضوع بر دل و جان ما فشار می‌آورد و سنگینی می‌کند. در صورتی که در دو مجموعه دیگر زمینه روشن و تابناک و توصیف و رنگ آمیزی موضوع با صفا و پرطراوت است. در این دو، وزن و همچنین کلمات چالاک و زود گذرند. در سومی وزن و کلمات سنگین و دیر پایند.

بنابراین طبیعتاً باید ریتم مجموعهٔ اول و دوم تندتر از ریتم سومی باشد. شما از جهت آزمایش یک‌بار برای کسی که تا اندازه‌ای اهل ادب باشد دو غزل اول راکندتر و غزل سوم را تندتر از ریتم طبیعی بخوانید، خواهید دید که هیچ یک از آنان شنونده را متأثر نمی‌سازد حتی برعکس او را ملول و عصبانی می‌کند. اگر علتش را بپرسید حتماً جواب خواهد داد: «برای این که شل و وارفته می‌خوانی. شیوهٔ خواندن تو حالت ندارد، غلط و کسل‌کننده است..»

میزان تندی و کندی ریتم

در موسیقی آلتی هست به‌نام مترونوم (Metronome) که اندازهٔ تندی و کندی ریتم هر قطعه موسیقی را بر حسب درجه بندی آن آلت معین می‌نمایند. هر آهنگ ساز در ابتدای اثر خود رقمی می‌گذارد که مبین ریتم آن قطعه می‌باشد. مثلاً رقم ٦٠ یا ۷۸ و یا ۱۲۰ و غیره. ضمناً نام ریتم را در کنار آن رقم می‌نویسد. مثلاً اللگرو (تند و شاد) ـ پرستو (خیلی تند) ـ آنتدانته (آرام) آنتدانته کانتابیل (خیلی آرام) و ده‌ها نام دیگر.

از این ارقام و این نام‌ها چنین می‌فهمیم که این قطعه موسیقی باید در هر دقیقه با ٦٠ یا ۷۸ و یا ۱۲۰ ضرب (مطابق با ضربه‌های مترونوم) اجرا گردد. اما رهبر ارکستر در موقع نواختن آن قطعه، مترونوم در برابر خود قرار نمی‌دهد تا حرکت دستش را با ضربه‌های آن تطبیق دهد. بلکه او بنا به تجربهٔ فراوان و تمرین زیاد تفاوت ریتم‌های متنوع را هر قدر هم که جزئی و ناچیز باشد به خوبی حس می‌کند، و هر قدر کار آزموده‌تر و هنرمندتر باشد شیوهٔ رهبری او استادانه‌تر است.

اما برای سخن اگر چه آلتی موجود نیست تا شاعر یا نویسنده به حسب آن ریتم اثر خود را معین سازد، ولی کسی که با ادبیات زبان خود مأنوس است و از فن بیان بهره‌ای دارد، از روی موضوع و شیوهٔ توصیف ریتم هر اثر ادبی را به آسانی حس می‌کند. جز این راه، راه دیگری نیست حالا که به اهمیت ریتم در سخن (نظم و نثر) پی بردیم بر نوآموز هنر است که به مطالعه مستمر و دقیق و عمیق ادبیات زبان خود بپردازد و نیز قطعاتی از آن‌ها را انتخاب کرده، چنان که در این رساله گفته می‌شود، آن‌ها را تحلیل نماید تا عملاً به رموز دریافت ریتم، آهنگ، کشش و تکیه کلمات، جمله‌بندی صحیح، توقف و سکوت به جا، خلاصه به رموز بیان شیرین پی‌برد (از آهنگ و سایر نکات دیگر که گفته شد در مقام خود بحث خواهیم کرد.)

تنوع ریتم

ممکن است غالباً در یک قطعهٔ کوچک نظم یا نثر، مثلاً یک دو بیتی یا رباعی یا غزل یا قطعه، ریتم از آغاز تا پایان یکدست و یکنواخت باشد، ولی در قطعاتی که آرامش و سکون کمتر است و جنبش ـ گاهی آرام و گاهی شدید ـ وجود دارد، طبیعتاً ریتم نمی‌تواند یکنواخت باقی بماند و به حسب نوسان جنبش، و شدت و خفت احساسات توصیف شدهٔ در آن قطعه ـ تنوع می‌یابد.

ولی هیچ نوع میزان و مقیاس مکانیکی وجود ندارد که بتواند درجه تندی ریتم را (هنگام شدت جنبش و احساسات) و کندی آن را (هنگام آرامش) معین سازد. تنها کار آزمودگی، قریحه و هنرمندی منظومه خوان (دکلاماتور) و یا اکتور اندازه تندی و کندی ریتم را تعیین می‌کند. اکتور باید با تمرین زیاد در موضوع‌های مختلف با تغییر و تنوع ریتم در یک قطعه نظم یا نثر آشنا گردد و همیشه رل خود را از این جهت با دقت کامل مطالعه نماید. من به هنرجویان و همکاران خود توصیه می‌کنم که برای پرورش قریحه خود درباره ریتم با موسیقی غربی آشنایی پیدا کنند و هر اندازه بیشتر برایشان مقدور است آن را بشنوند.

* * *

حالا برگردیم به قسمت اول قطعه منتخب از شاهنامه.

بنا بدان چه در تعریف ریتم گفتیم اینک روشن است که باید پنج مصراع آخر از چهار بیت اول آن قطعه راکندتر از سه مصراع دیگر بیان کنیم. ولی این کندی نباید یکنواخت باشد ـ یکنواختی دشمن زیبایی و هنر است ـ چون این پنج مصراع از جهت احساسات و جنبش شبیه یکدیگرند، در این موارد هر منظومه خوان کار آزموده به حسب قریحه خود راه‌حلی برای گریز از یکنواختی پیدا می‌کند. در این مورد من ترجیح می‌دهم پس

از بیان سه مصراع اول لحظه‌ای مکث کنیم، سپس مصراع چهارم را کند و با تأثر آمیخته با ابهت و وقار بگوییم. بعد در مصراع پنجم و ششم و هفتم ریتم را اول کمی تندتر و بعد آرام‌تر کرده، بالاخره مصراع هشتم را کندتر از مصراع چهارم، با تأثر بیشتر و با آهنگ پایان ادا نماییم.

قسمت دوم قطعه منتخب از شاهنامه:

پر واضح است که قسمت دوم این قطعه از جهت موضوع و نوع احساسات با قسمت اول تفاوت کلی دارد. در این قسمت پس از آن که رستم حریف روئین تن خود را شکست خورده و زبون می‌بیند با طعن و دشنام به او می‌گوید: دیدی درین رزم سرانجام تخم پستی و رسوائی به‌بار آوردی... الی آخر.

اولاً این چهار بیت را نقطه گذاری می‌کنیم: پس از مصراع اول دو نقطه - پس از مصراع دوم نقطه پایان. در بیت دوم رستم دو ادعا از گفته‌های اسفندیار را نقل می‌کند، یکی روئین تن بودن. دوم بلند آسمان بر زمین زدن. بنابراین دو مصراع این بیت را با یک ویرگول (وقفه) از هم جدا می‌سازیم. در بیت سوم چون فعل خوردن، که مربوط به مصراع اول است، در اول مصراع دوم واقع شده دو مصراع را متصل کرده هر دو را یک نفس می‌گوییم. و بالاخرهٔ دو مصراع بیت آخر را با یک ویرگول جدا ساخته، در آخر بیت نقطه پایان می‌گذاریم. این نقطه گذاری به قدری ساده و روشن و طبیعی است که هر گونه استدلال زائد خواهد بود.

ثانیاً در این قسمت رستم با کینه و خشم و طعن و دشنام با اسفندیار گفتگو می‌کند، پس ملاحظه می‌کنید که از جهت بیان احساسات با پنج مصراع آخر قسمت اول چقدر تفاوت دارد.

اینک پیش از تشریح شیوهٔ بیان این چهار بیت آهنگ را تعریف می‌کنیم.

آهنگ

در هر زبان آهنگ‌های خاصی وجود دارد که هر کلمه یا جمله و یا چندین جمله به حسب آن آهنگ‌ها معنای خاصی به خود می‌گیرد. به طور مثال نام احمد را با آهنگ‌های مختلف ادا می‌کنیم:

۱ـ احمد برادر کوچک شماست و در اتاق پهلو مشغول بازی است شما او را برای ناهار خوردن صدا می‌زنید. اول با لحن ساده و با این اطمینان که احمد همین که صدای شما را شنید می‌آید او را صدا کنید.

۲ـ چند لحظه می‌گذرد و احمد نمی‌آید. بار دوم او را صدا می‌زنید غالباً در بار دوم آهنگ ادای نام احمد با بار اول کمی تفاوت دارد. در دفعهٔ دوم حرف میم کمی کشیده‌تر ادا می‌گردد و صدا کمی بلندتر می‌شود. همین تفاوت بسیار جزئی مبین تغییر احساسات شماست و می‌رساند که از نیامدن احمد کمی متغیر شده‌اید.

۳ـ باز چند لحظه می‌گذرد و احمد نمی‌آید، بار سوم، چهارم و پنجم او را صدا می‌زنید. هر بار صدا بلندتر می‌شود و به طور کلی آهنگ در هر بار شکل دیگری به خود می‌گیرد که با دفعهٔ پیش تفاوت دارد. و از این آهنگ‌های متنوع پیداست که رفته رفته خشم و خلق تنگی بیشتر شده و حوصله شما بیشتر سر رفته است.

تفاوتی که بین آهنگ‌های دو بار متوالی صدا زدن پیش می‌آید به قدری جزئی است که نمی‌توان خصوصیات آهنگ را به تفصیل شرح داد. بلکه باید این تفاوت را شخصاً درک کرد. به این منظور مثلاً آهنگ بار پنجم را تکرار کنید و بلافاصله آهنگ بار سوم یا اول را با همان خصوصیات که پیش ادا کرده‌اید تکرار نمایید تا تفاوت آن درک گردد.

۴ـ بالاخره احمد می‌آید. همین که در را باز می‌کند و چشمتان به او می‌افتد می‌گوئید: «احمد چند دفعه به تو گفتم هر وقت صدات کردم زود

بیا؟» البته این بار آهنگ کلمهٔ احمد با دفعات پیش هیچ شباهتی ندارد. صدا به بلندی پیش نیست، هیچ حرفی کشش ندارد، روی هیچ حرفی تکیه نمی‌کنید، ادای کلمه خشک و کوتاه است.

چرا این بار احمد را این‌طور صدا می‌کنید. برای این که می‌خواهید لحن کلام شما آمرانه باشد و احمد بداند اگر از این پس به حرف شما گوش ندهد تنبیه خواهد شد.

حالا ملاحظه کنید که شما می‌توانید عین این جمله را با کمال مهربانی به احمد بگویید. در این صورت باز به کلی آهنگ تغییر می‌کند. بعضی حروف و کلمات کشیده‌تر ادا می‌گردد، صدا بیشتر زیر و بم می‌شود در صورتی که وقتی این جمله را خشک و آمرانه گفتید صدا یکنواخت‌تر بود. بنابراین معلوم می‌شود برای بیان احساسات مختلف در هر زبان، برای کلمه یا هر جمله و یا هر چند جمله آهنگ به خصوصی وجود دارد.

۵ـ همسایه پیش شما می‌آید و می‌گوید:

همسایه ـ برادر شما سر پسر مرا شکسته.

شما ـ احمد؟

همسایه ـ بله احمد!

شما ـ احمد هرگز همچه کاری نمی‌کند!

همسایه ـ من خودم دیدم احمد سرش را شکست.

شما ـ اشتباه می‌کنید! احمد از صبح تا حالا توی اتاق پیش من بوده و پایش را از اتاق بیرون نگذاشته...

پرواضح است که در این چند جمله، هر بار کلمهٔ احمد را ادا کنیم آهنگ تغییر می‌کند و به حسب مفهوم کلام شکل دیگری به خود می‌گیرد. البته ممکن است باز هم مفهوم‌های دیگری در نظر گرفت و به موجب آن‌ها آهنگ کلمهٔ احمد را به شکل‌های دیگری تغییر داد.

این تمرین را دربارهٔ کلمات: بله، نه، چطور و مانند آن‌ها انجام دهید.
به طوری که می‌بینید این مسائل بسیار ساده است و اختراع و کشف تازه‌ای نیست. ولی درک عمیق و به کار بستن همین مسائل بسیار ساده است که بیان منظومه خوان واکتور خوب را شیرین، دلنشین، دقیق، ظریف و پرمعنا و مفهوم می‌سازد.

* * *

چند تمرین

۱

دوش آگهی ز یار سفرکرده داد باد
من نیز دل به باد دهم هر چه باد باد
در چین طرهٔ تو دل بی‌حفاظ من
هرگز نگفت‌مسکن‌مألوف یاد باد
خون شد دلم به یاد تو هرگه که در چمن
بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد

. . . .

حافظ نهاد نیک تو کامت برآورد
جان‌ها فدای مردم نیکو نهاد باد

۲

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد
زدیم بر صف رندان هر آن‌چه بادا باد

. . . .

که آگه است که کاوس و کی کجا رفتند
که‌واقفست‌که‌چون رفت تخت جم بر باد

. . . .

نمی‌دهند اجازت مرا به سیر و سفر
نسیم باد مصلی و آب رکناباد
بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم
مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد

در این دو غزل حافظ که از هر یک چهار بیت انتخاب شده کلمهٔ باد در غزل اول ردیف است و در غزل دوم قافیه و در هر بیت معنای جداگانه‌ای دارد. این ابیات را آهسته و با صدای بلند بخوانید و در هر بیت به آهنگ کلمهٔ بادو تفاوت آهنگ در هر بیت به‌دقت توجه نمایید.

۳

نرگس مست نوازش کن مردم دارش
خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
چشمم از آینه داران خطا و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان لب نوشش باد

در بیت اول نوشش باد بدین معنی است:گوارایش باد، و در بیت دوم بدین معنی: آرزو دارم لبم از بوسه ربایان لب نوشینش باشد. این دو بیت را مکرر بخوانید و تفاوت آهنگ کلمهٔ نوشش باد را در دو بیت بسنجید.

۴

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
مشکلی دارم زدانشمند مجلس باز پرس
توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند

گـــوئیا بـــاور نـــمی‌دارنـــد روز داوری
کاین هـمه قـلب و دغـل در کـار داور مـی‌کنند
آه آه از دست صـــرافـــان گـــوهر نـــاشناس
هــر زمــان خــر مــهره را بـادر بـرابـر مـی‌کنند
صبحدم از عرش مـی‌آمد سـروشی عـقل گـفت
قـدسیان گـوئی کـه شـعر حـافظ از بـر مـی‌کنند

۵

به عزم توبه سـحر گـفتم اسـتخاره کـنم
بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کـنم؟
سـخن درست بگـویم نـمی‌توانـم دیـد
که می‌خورند حریفان و من نظاره کـنم
بـه دور لاله دمـاغ مـرا عـلاج کـنید
گـر از مـیانهٔ بـزم طـرب کـناره کـنم
ز باده خوردن پنهان مـلول شـد حـافظ
به بانگ بر بط و نی رازش آشکاره کنم

در این دو غزل تفاوت آهنگ‌های می‌کنند و کنم را مطالعه نمایید.

٦

گـــر چـرخ بـه کـام مـا نگـردد — کـــاری بکـــنیم تـــا نگـــردد
گـــوئیم بـــه او مـطیع مـا گـردد — یـــا مـــی‌گردد و یـــا نگـــردد
گر گشت‌خوش‌است ورنه‌ما دست — از او نکشـــیم تـــا نگـــردد
هـــرگز قـــد مـــردمان آزاد — بـــا هـــیچ فشـــار تـــا نگـــردد
در پـــنجهٔ اقـــتدار مـــردان — نـــبود گـــرهی کـــه وا نگـــردد

در این چند بیت که از لاهوتی است کلمه تا و کلمهٔ نگردد دارای معانی مختلفند و بدین جهت دارای آهنگ‌های مختلف می‌باشند. آن‌ها را چندین بار بسیار آهسته‌تر از ریتم معمولی بخوانید و تفاوت آهنگ‌ها را به‌خاطر بسپارید.

خوانندگان خود نیز باید برای مطالعه و ممارست در ریتم و آهنگ و مطالب دیگر که خواهد آمد از آثار سرایندگان مختلف استفاده نمایند. در این باره به نو آموزان توصیه می‌کنم که برای ممارست، شاهنامه ـ ویس و رامین فخر گرگانی ـ آثار مسعود سعد ـ نظامی ـ سعدی (غزلیات) و حافظ را بیشتر از آثار دیگران مطالعه نمایند و در تمام عمر از آن‌ها دست برندارند.

باز برگردیم سر قسمت دوم از قطعهٔ انتخاب شده از شاهنامه:

در پایان قسمت اول مکث نسبتاً طولانی می‌کنیم، سپس تأثری را که در پایان شکست اسفندیار به ما دست داده بود فراموش کرده مصراع اول را (چنین گفت رستم به اسفندیار) بدون بیان و توصیف حالتی بخصوص، مانند یک جملهٔ معترضه، می‌گوییم و آهنگ را به حال تعلیق نگه می‌داریم، و در آخر مصراع دوم جمله را تمام می‌کنیم. مصراع سوم و چهارم را با آهنگ اثباتی و استفهامی می‌گوییم ولی بیان را ناتمام می‌گذاریم. بیت سوم را یک‌نفس و با آهنگ اثباتی و بیت چهارم را نیز با آهنگ اثباتی ادا می‌کنیم و با آهنگ پایان قطعه را به آخر می‌رسانیم.

تا بدین‌جا فقط از مکث و سکوت و ریتم و آهنگ صحبت کردیم و از حالت و بیان احساسات چیزی گفته نشد. اینک:

حالت

هر جمله‌ای را که بشر به زبان می آورد بیان کنندهٔ احساسات خاصی است و سیمای بشر بنابدان احساسات حالت خاصی به خود می‌گیرد. شما صبح از خانه به‌دنبال کار خود می‌روید، به دوستی بر می‌خورید و با چهرهٔ گشاده و بشاش به او سلام می‌کنید. آن دوست با سیمای گرفته و عبوس جواب سلام شما را می‌دهد. بدیهی است فوراً متحیر می‌شوید و به او می‌گویید: «دوست من مگر از من رنجیده‌ای که این‌طور جواب سلامم را می‌دهی؟ یا گرفتاری و غم و غصه‌ای داری؟»

پر واضح است که سبب حیرت‌زدگی و پرسش شما از دوستتان همانا دیدن حالت چهرهٔ اوست. خود شما هم وقتی دوستتان را دیدید و با گشاده‌روئی و گرمی به او سلام کردید خطوط چهره‌تان باز و متبسم بود. ولی همین که جواب سلام دوستتان را شنیدید حالت صورتتان ناگهان عوض شد و حالت بهت و حیرت بخود گرفت.

گاهی نیز حالت چهرهٔ انسان، بدون کمک سخن، خود به تنهایی بیان کنندهٔ عمیق‌ترین احساسات آدمی است.

ما به آسانی از دیدن حالت سیمای دیگران پی می‌بریم که این شخص امروز اندوهی دارد و آن دیگر مسرور است. پی بردن از حالت چهره به حالت روحی اشخاص به قدری در نهاد بشر حسی و طبیعی است که احتیاج به معرفت خاصی ندارد. همهٔ ما هنگام بازی با بچه‌ای که هنوز به زبان نیامده دیده‌ایم که اگر به بچه اخم کنیم فوراً رخسارش گرفته می‌شود، چین به لب‌هایش می‌افتد، بغض گلویش را می‌گیرد و حالت گریه به او دست می‌دهد. بدون این‌که چشم از چشم او برداریم، لحظه‌ای بعد

رفته رفته حالت صورت خود را تغییر داده به بچه تبسم می‌کنیم. حالت رخسار بچه نیز به همراه تغییر قیافهٔ ما رفته رفته تغییر می‌کند و لب‌های پرچین و فشردهٔ بچه مانند غنچهٔ گل شکفته می‌گردد.

بچه‌ای که هنوز به زبان نیامده از تغییر حالت صورت ما به خوبی به تغییر احساساتمان پی می‌برد. ولی البته هنوز جنبهٔ جدی و شوخی آن را حس نمی‌کند. بدیهی است که این اشتباه ممکن است گاهی برای پرتجربه‌ترین بشر نیز پیش آید.

هنر چهره‌پردازی و مجسمه سازی جز این نیست که نقاش و مجسمه ساز عمیق‌ترین احساسات آدمی را در چهره و پیکر او نمایان سازند. (دربارهٔ حالت پیکر در قسمت جنبش و ژست بحث خواهیم کرد) گاهی نقاش سوزناک‌ترین رنج درون و یا سرور شخصی را در خطوط روی او پدیدار می‌سازد و همه کس، بدون این‌که از هنر نقاشی بهره داشته باشند، از دیدن چهره‌های مختلف در پرده‌های نقاشی به خوبی پی می‌برند که صاحب این صورت دردمند و صاحب آن دیگر دل خوش و مسرور است.

باری، طبع بشر چنین می‌پسندد که هر فکر و مقصودی را که به زبان می‌آوریم حالت صورت مان مناسب با آن، و یا بهتر بگوییم صورتمان آئینهٔ آن فکر باشد، بنابدین خوی جبلی است که دربارهٔ کسی که هنگام بیان مقصود خویش صورتش کمتر تغییر می‌پذیرد و احساسات درونش بر چهره‌اش نقش نمی‌بندد می‌گوییم: فلان صورت بی‌حالت و وارفته‌ای دارد. و یا برعکس: به همان صورت با حالت و گیرایی دارد.

ولی باید همیشه متوجه این نکته مهم بود که هنر (خواه نقاشی باشد، خواه مجسمه سازی و یا تئاتر) تقلید صرف از حالات طبیعی چهرهٔ انسان

نیست و نباید باشد. هنر در بیشتر موارد از شدت حالات مختلف می‌کاهد و یا برعکس بر شدت آن می‌افزاید.

برای همهٔ ما دست کم یک‌بار پیش آمده است که ناگهان خبر مرگ یک دوست یا یکی از خویشاوندان خود را بشنویم و سراسیمه به خانه‌اش بشتابیم. همه در آن خانه برای مرگ عزیز خود اشک می‌ریزند و موی می‌کنند و مویه می‌کنند غالباً در این موارد پدری، مادری، خواهر یا برادری و یا خدمتکاری و یا حتی چند نفر از آن‌ها را می‌بینم که ناله و فریادشان از همه بلندتر است و به قدری در ضجه و زاری مبالغه می‌کنند که هر وقت چشممان به‌صورتشان می‌افتد ملول و مشمئز می‌شویم و شاید گاهی هم به خنده می‌افتیم.

همین طور در محافل جشن و سرور بعضی اشخاص را می‌بینیم که در نمودار ساختن حظ و لذت خود حالاتی به صورت می‌دهند که کراهت و ابتذال آن نیز بینندهٔ زیباپرست را ملول و مشمئز می‌سازد.

در چنین موارد که هزاران مانند و نظیر دارد، هنر در مثال دوم از دو کار یک کار می‌کند. اگر می‌خواهد بخصوص سبکسری، عشرت‌پرستی، بی‌مایگی و ابتذال این اشخاص را نمودار سازد، نه فقط حالات طبیعی و جزئیات زشتی‌های طبع و خوی این اشخاص را نشان می‌دهد، بلکه گاهی نیز کم و بیش به مبالغه می‌پردازد و اگر هنر از توصیف این محفل جشن و سرور و آن مجلس ماتم منظور دیگری دارد، پس با توصیف خشک زشتی‌ها منظور اصلی را از بین نمی‌برد و یا دست کم آن را ضعیف نمی‌سازد. بلکه از توصیف جزئیات زشتی‌ها چشم می‌پوشد تا تمام توجه خواننده و یا تماشاگر را به سوی موضوع اصلی معطوف و متمرکز نماید.

هنر تقلید صرف از طبیعت نیست و مقلد طبیعت هنرمند نمی‌باشد. هنر و هنرمند تنها از طبیعت الهام می‌گیرند.

حالات و ادا و اطوار

من از آغاز جوانی عاشق هنر تئاتر بودم. در گروه کوچکی مرکب از جوانان و محصلینی که در یک محله سکنی داشتیم و ریاست آن گروه با مرحوم محمود آقا ظهیرالدینی بود شرکت داشتم. گاه گاه در خانه‌های خود و یا در خانهٔ آشنایان نمایشی راه می‌انداختیم و من گاهی در آن‌ها رل بسیار کوچک و بی‌اهمیتی بازی می‌کردم. آرزو داشتم که در تهران هنرستانی برای تئاتر وجود می‌داشت تا بتوانم از راه علم و شیوهٔ صحیح به هنر تئاتر آشنا شوم.

سال‌ها گذشت. آقای علینقی وزیری در خیابان لاله‌زار مدرسه‌ای برای آموزش موسیقی تأسیس نمود، من، که مدتی نزد استادان قدیمی موسیقی می‌آموختم، در آن مدرسه داخل شدم. روزی در راهرو مدرسه چشمم به اعلانی افتاد که خبر از تشکیل یک کلاس برای آموختن هنر تئاتر می‌داد. با شور و شوق زیاد آن را دو سه بار خواندم. اعلام مژده می‌داد که یکی از اکتورهای مشهور معلم کلاس خواهد بود.

در برنامهٔ کلاس چند ماده دیده می‌شد که یکی از آن‌ها تعلیم گریماس Grimace بود. موضوع گریماس در نظر من بسیار جالب و خیره کننده آمد و اثر عمیقی در من گذاشت. با کمال صداقت و ساده دلی پنداشتم آن‌چه را که سال هاست در طلبش هستم اکنون بازیافته‌ام. معنای گریماس را از فرانسه‌دان‌ها پرسیدم و دانستم که با لب و لوچه و چشم و ابرو ادا و

اطوار در آوردن را به زبان فرانسه گریماس می‌گویند. برای شاگردی در آن کلاس نام‌نویسی کردم. روزهای بعد هر بار از جلوی اعلان می‌گذشتم با حسرت فراوان بدان نظر می‌انداختم و در انتظار افتتاح کلاس مدت‌ها پیش خود مشق گریماس می‌کردم. ولی این کلاس نمی‌دانم به چه علت هرگز باز نشد.

باگذشت زمان موضوع گریماس کم کم از یادم رفت...

زمانی که در فرانسه موفق به دخول در کنسرو اتوار شدم و دو سه ماهی بود که به کسب هنر تئاتر اشتغال داشتم؛ روزی هنگام تمرین و کار. استاد ما بازی شاگردی راکه روی سن تمرین می‌کرد قطع کرده به بیان عیوب کار او پرداخت. پس از ذکر چند عیب و نشان دادن راه رفع آن‌ها و آموختن شیوهٔ صحیح کار، به شاگرد گفت: «عیب دیگر کارتان این است که من کمتر در صورت شما (حالت) می‌بینم. شما بیشتر (گریماس) می‌کنید بدانید که حالت باگریماس و سنژری (Singerie میمون است و Signeie مانند میمون ادا و اصول در آوردن) تفاوت بسیار دارد. آن‌چه در تئاتر برای بیان احساسات مختلف انسانی لازم است حالت است نه گریماس. حالت صورت و بدن که متناسب باگفتار شما باشد بیننده را متأثر می‌سازد در صورتی که گریماس دلچرکین کننده و ملال‌آور است.»

ازگفتار استاد گریماس فراموش شده به یادم آمد و دانستم آن‌چه در برنامهٔ کلاس تئاتر مذکور مرا خیره ساخته بود، سراب بود نه سر چشمهٔ زلال دانش.

بنا بدان‌چه در تعریف حالت و تفاوت آن با ادا و اطوار گفته شده چنین نتیجه می‌گیریم که حالت صحیح و متناسب عاملی است لازم و بدون

کمک آن سخن مانند باز بلند پروازی است که پر و بالش را کنده باشند. سخن بدون کمک حالت جست و خیز ناماهرانه‌ای دارد ولی پرواز آزاد ندارد.

سخن همیشه محتاج به کمک حالت است، در صورتی که حالت همیشه محتاج به کمک سخن نیست و گاهی نیز به تنهایی گویاتر از سخن می‌باشد.

اما ادا و اطوار همیشه زیان بخش، دل آزار و تنفر آور است.

باکمال تأسف و معذرت باید بگوییم که در تئاترهای شهر ما، اکتورها و اکتریس‌ها ـ به جز عده‌ای معدود ـ دچار ناخوشی گریماس و ادا و اطوار هستند، و این موضوع معلول چند علت اساسی است:

۱ـ بیشتر اکتورها و اکتریس‌ها از تکنیک تئاتر بهرهٔ کافی ندارند. من غالب آن‌ها را می‌شناسم و می‌دانم عشق و علاقهٔ فراوان داشته و دارند که رموز فن تئاتر را به خوبی دریابند، ولی متأسفانه وسیله کسب آن را (آن قدر که در کشور ما مقدور است) هرگز در دسترس آن‌ها قرار نداده‌اند بدین جهت خود رو بار آمده‌اند و بهترین آن‌ها هر چه می‌کنند بنا به قریحه و استعداد ذاتی و تقلید از این و آن است نه از روی اصول فنی.

۲ـ در این تئاترها کسانی که به نام «کارگردان» برای ادارهٔ کارهای هنری تئاتر و میزانسن پییس‌ها انتخاب شده‌اند، تنها رجحانی که به اکتورها دارند این است که قدیمی‌تر از آن‌ها هستند و دو سه ده سال در سن کار کرده‌اند. ولی در حقیقت بعضی از اکتورها از جهت ذوق و استعداد و تمیز خوب و بد کارها و حس انتقاد و کوشش در راه پیشرفت معنوی تئاتر به «کارگردانان» خود برتری دارند.

۳ـ بیشتر سوداگران صاحب تئاتر، که این هنر را یکی از راه‌های کاسبی خود قرار داده‌اند، وسیله و فرصت کافی به اکتورهای خود نمی‌دهند تا آن‌ها بتوانند با تمرین بیشتر عیوب آشکار خویش را از بین ببرند. در این «تماشاخانه»ها هر پییس را چندبار بیشتر رپتیسیون نمی‌کنند. اکتورها فرصت از بر کردن رل خود را ندارند.

«کارگردان» اکتورها را به حفظ کردن رل وا نمی‌دارد و یا اصلاً بنا به شیوهٔ قدیم، خود و اکتورهایش حفظ کردن رل را ضروری نمی‌دانند در نظر آن‌ها رپتیسیون عبارت از این است که سوفلور پییس را جمله به جمله، و غالباً با آهنگ‌های غلط، بخواند و اکتورها آن‌ها را تکرار کنند. خود نمایش نیز به یک جلسه رپتیسیون بدان شکل که گفته شد، شباهت تام دارد تنها تفاوت این است که سوفلور از نظر تماشاگران پنهان است، نتیجه این می‌شود که تماشاگران سخن اکتور را پیش از آن که از زبان خود او بشنوند از زبان سوفلور می‌شنوند. بی‌اطلاعی از رموز هنر به درجه‌ای است که «کارگردان»ها اصرار دارند نام سوفلور را نیز در برنامهٔ تئاتر، در ردیف نام اکتورها بنویسند.

تماشاگران این نمایش‌ها از دیده‌ها و شنیده‌های خود داستان‌ها حکایت می‌کنند، چند نفر از اکتورهای یکی از این «تماشاخانه»ها برایم نقل می‌کردند که در یکی از شب‌های اول نمایش یک پییس، یکی از اکتورها وقتی داخل سن شد جای مناسبی برای خود نیافت، زیرا دیگران به کلی جلو سن را گرفته بودند. رفیق ما، چون می‌خواست نزدیک تماشاگران باشد تا نمای بیشتری داشته باشد، تا کنار آوان سن پیش آمد و ستونی را که در آن‌جا با سه پایهٔ روی سن قرار داشت، با دو دست خود گرفته به کناری گذاشت و خود به جای ستون ایستاد.

این پیش آمد و نظایر آن بدان جهت است که در این «تماشاخانه»ها میزانسن به مفهوم حقیقی وجود ندارد. معمولاً بنا براین است که هر کس، مطابق تمیز و تشخیص خویش، هر جا را بهتر و مناسب‌تر یافت همان جا بایستد و یا بنشیند، در این صورت ممکن است یکی از اکتورها هم چنین تشخیص دهد که مناسب‌ترین جا برای ایستادن او همان جای ستون است.

۴ـ پییس‌ها از جهت موضوع و سبک عبارت عمیق و دلنشین و گوش‌نواز نیست تا نخست خود اکتورها را متأثر سازد، و آن‌ها به‌حسب قریحه و استعداد و فهم و تجربهٔ شخصی گلیم خویش را از آب بیرون کشند. «کارگردان»ها در برگزیدن پییس ذوق و سلیقه و حسن انتخاب به خرج نمی‌دهند، گاهی نیز که پییس جالب و خوبی به چنگشان می‌افتد آن را مثله می‌کنند و روح و مفهوم را از بین می‌برند. از طرف دیگر شیوهٔ انشاء بیشتر پییس‌ها نیز سست و مبتذل است. تئاتر سبک خاصی دارد که اگر رعایت نگردد و گفتگوی پرسناژها در عین سادگی زیبا و دلپذیر و هیجان‌انگیز نباشد، عالی‌ترین بازی بهترین اکتورها هم به‌هدر خواهد شد.

این‌ها است علل اصلی و اساسی که هنر تئاتر را به دلقک بازی بی‌مزه‌ای مبدل ساخته و تئاتر را در کشور ما از پیشرفت باز داشته است. تا زمانی که این عوامل زیان بخش از بین نرود و اکتورها با پییس خوب و متورانسن‌های کار آزموده روبرو نباشد، اکتور و تئاتر به مفهوم حقیقی نمی‌تواند وجود داشته باشد.

باز می‌پردازیم به چند مثال و تمرین:

۱ـ مقدمه منیژه و بیژن از شاهنامه:

شبی چون شبه روی شسته به‌قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
سپاه شب تیره بر دشت و راغ — یکی فرش گسترده چون پر زاغ
چو پولاد زنگار خورده سپهر — تو گفتی به قیر اندر اندوده چهر
نمودم ز هر سو به چشم اهرمن — چو مار سیه باز کرده دهن
هر آنگه که بر زد یکی باد سرد — چو رنگی برانگیخت زانگشت گرد
فرو مانده گردون گردان به جای — شده سست خورشیدرا دست و پای
زمین زیر آن چادر قیرگون — تو گفتی شدستی به خواب اندرون
نه آوای مرغ و نه هرای دد — زمانه زبان بسته از نیک و بد
نبد هیچ پیدا نشیب از فراز — دلم تنگ شد زان درنگ دراز
بدان تنگی اندر بجستم ز جای — یکی مهربان بودم اندر سرای
خروشیدم و خواستم زو چراغ — در آمد بت مهربانم به باغ
مراگفت: «شمعت چه باید همی؟ — شب تیره خوابت نیاید همی؟»
بدو گفتم: «ای بت نیم مرد خواب — بیاور یکی شمع چون آفتاب
بنه پیشم و بزم را ساز کن — به‌چنگ آر چنگ و می آغاز کن»
برفت آن بت مهربانم ز باغ — بیاورد رخشنده شمع و چراغ
می آورد و نار و ترنج و بهی — زدوده یکی جام شاهنشهی
گهی می گسارید وگه چنگ ساخت — تو گفتی که هاروت نیرنگ ساخت
دلم بر همه کار پیروز کرد — شب تیره همچون گه روز کرد
مرا مهربان یار بشنو چه گفت — از آن پس که گشتیم با جام جفت
مرا گفت آن ماه خورشید چهر — که: «از جای تو شاد بادا سپهر
بپیمای می تا یکی داستان — ز دفتر برت خوانم از باستان
که چون گوشت از گفت من یافت برخ — شگفت اندرومانی از کار چرخ
پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ — همه از در مرد فرهنگ و سنگ»

بدان سرو بن گفتم: «ای ماهروی		مرا امشب این داستان باز گوی»
مرا گفت: «کز من سخن بشنوی		به شعر آری از دفتر پهلوی»
بگفتم: «بیارای بت خوب چهر		بخوان داستان و بیفزای مهر
مگر طبع شوریده بگشایدم		شب تیره ز اندیشه خواب آیدم
ز تو طبع من گردد آراسته		ایا مهربان یار پیراسته
چنان چون ز تو بشنوم دربه‌در		به شعر آورم داستان سر به سر
بگویم پذیرم ز یزدان سپاس		ایا مهربان جفت نیکی شناس»
بخواند آن بت مهربان داستان		ز دفتر نوشته گه باستان
به گفتار شعرم کنون گوش دار		خرد یادگیر و به دل هوش دار

برای آن که قطعهٔ انتخاب شده سبک‌تر باشد من چندین بیت آن را حذف کرده‌ام.

اگر هنوز به گنجینه‌های گرانبهای ادبیات زبان خود آشنایی کافی ندارید، نخست با کمک شخص آگاهی این قطعه را چندبار بخوانید و تحلیل کنید تا اول به لطف و زیبایی سخن پی ببرید. سپس آن را به‌دقت نقطه‌گذاری کنید و جای مکث‌ها و سکوت‌های آن را تعیین نمایید.

به طوری که ملاحظه می‌کنید این قطعه شعر از دو قسمت مشخص و معین ترکیب شده. قسمت اول آن توصیف شبی تیره و ملال‌آور و جان‌فرساست، قسمت دوم گفتگوی فردوسی با همسر مهربانش است.

قسمت اول، که تا بیت دهم ادامه دارد، تیره و دلگیر و غم‌آور است و سکون و سکوت مرگباری سراسر آن را فراگرفته؛ قسمت دوم بر عکس دلگشا و فرح آور است و شور و هیجان زندگی بخشی در آن وجود دارد که تیره گی غم‌انگیز شب را به فروغ تابناک و پر شوق و نشاط روز مبدل می‌سازد.

بنابراین پرواضح است که ریتم بخش اول کند و ریتم بخش دوم تندتر است. بنا به اصطلاحات موسیقی این قطعه سمفونی‌ای است مرکب از دو

موومان. ریتم موومان اول آنتدانته (Andante) آرام، و ریتم موومان دوم اللگرو و یواچه (Allegro Viuace) تند و پر نشاط است.

بنا بدان‌چه که به اختصار دربارهٔ این قطعه گفته شد، پی بردن به نوع احساسات بسیار ساده است و نیز تفاوتی که بین احساسات مختلف که در دو بخش این قطعه وجود دارد از مقایسهٔ این دو بیت آشکار می‌گردد.

در قسمت اول می‌گوید.

نبد هیچ پیدا نشیب از فراز　　　دلم تنگ شد زان درنگ دراز

و در قسمت دوم.

دلم بر همه کار پیروز کرد　　　شب تیره همچون گه روز کرد

پس طبیعی است که باید چهره گوینده هنگام گفتن قسمت اول گرفته باشد، و هنگام قسمت دوم شکفته و متبسم. اما بدیهی است که تغییر حالت صورت از گرفتگی به شکفتگی نباید ناگهانی صورت گیرد. ساده‌تر بگوئیم: اگر پس از گفتن بیت نهم ناگهان خطوط رخسار را تغییر داده متبسم گردیم، این عمل نه تنها اثر مطلوب را نخواهد بخشید بلکه برعکس باعث خنده و استهزاء شنوندگان خواهد شد.

تغییر خطوط چهره از حالتی به حالت دیگر (به جز در مورد استثنائی) همیشه باید تدریجی باشد.

بنابراین حالت صورت باید، مانند خورشید که رفته رفته از زیر ابر بیرون می‌آید و تیرگی را به روشنی برمی‌گرداند، به‌تدریج در مدت گفتن چهار پنج بیت از گرفتگی به حالت سرور و نشاط برگردد.

این قاعده کلی تغییر تدریجی از حالتی به حالت دیگر را که شامل حالت صورت و صدا و پیکر است هرگز فراموش نکنید. البته موارد استثنایی نیز وجود دارد که باید تغییر ناگهانی باشد، مثلاً شما به حالت

عادی و معمولی و یا در نهایت خوشحالی هستید، ناگاه خبر بدی که انتظار شنیدن آن را ندارید به شما می‌رسد، ممکن است این خبر شما را به تعجب زیاد وا دارد، ممکن است از شنیدن آن اندوه فراوان به شما دست دهد و یا شما را بسیار خشمگین سازد، در همه این احوال البته تغییر حالت ناگهانی است.

شیوه کار

پس از آن که این قطعه شعر را به خوبی درک کردیم و تقسیم بندی و نقطه‌گذاری‌اش را به پایان رسانیدم باید آن را حفظ کنیم، همان‌طور که در پیش اشاره شد بیشتر اکتورهای کشور ما رل خود را حفظ نمی‌کنند، نه فرصت حفظ کردن را دارند و نه اصلاً آن را ضروری می‌دانند، ولی این فکر اشتباه محض است.

در سراسر جهان، بین اکتورها و اکتریس‌های با تکنیک، دسته‌ای روی سن فقط رل خود را (به اصطلاح تئاتر) می‌گویند، و چون با تکنیک بیان و تئاتر آشنائی کافی دارند، رل را صحیح و شیرین و دلنشین دکلمه می‌کنند. گروهی رل خود را بازی می‌کنند و گروه دیگر با رل خود زندگی می‌کنند.

گروه اول با آن که به رموز فن خود پی برده‌اند و کار آزموده و با تجربه هستند ولی حساسیتشان آن قدر نیست که تحت تأثیر رل خود قرار گیرندو تماشاگران را متأثر سازند، ممکن است گاهی نیز این نوع اکتور و اکتریس‌ها پسیکولوژی و خصال پرسناژی راکه معرفی می‌کنند حس و درک نکرده باشند. این گروه رل را خوب می‌گویند اما مثل این است که به گفتهٔ خود ایمان ندارند. انگار که برای تماشاگر نقل می‌گویند و زندگی و رنج و شادی شخص غایب و ناآشنایی را حکایت می‌کنند تماشاگر به خوبی حس می‌کند که سخن شیرین آن‌ها از سر زبان بیرون می آید نه از ته قلب. بدین جهت از آن سخن لذت می‌برد اما متأثر نمی‌شود.

آشنائی به رموز فن چیزی است و حساسیت هنرمند چیز دیگر.
هنرمندی که این هر دو را داشته باشد دارای نیروی آفرینش است.

گروه دوم همیشه پسیکولوژی و خصال پرسناژهایی را که بازی می‌کنند به خوبی حس و درک می‌نمایند. دارای نیروی ابداع و ابتکارند. حالت‌های صحیح و ژست‌ها و جنبش‌های پر معنی و زیبا را بر بیان شیرین و دلپذیر خود می‌افزایند و به کمک این وسائل ژرفنای تاریک زندگی و روح پرسناژ را روشن می‌کنند و برای تماشاگران تحلیل می‌نمایند. اما مانند روضه خوان‌ها ـ که شور و ولوله در مجلس برپا می‌کنند، همه را به گریه و مو کندن و بر سینه زدن می‌اندازند ولی خود از تأثر برکنارند ـ تماشاگران را متأثر می‌سازند و خود متأثر نمی‌شوند. به قدری به فن خود تسلط دارند که وقتی رو به تماشاگران هستند احساسات و تأثرات مکانیکی سر ـ تا پای آن‌ها را فراگرفته و هنگامی که به حسب بازی پشت بدان‌ها می‌کنند گاهی با شوخی و بذله ناهنجاری همبازی خود را به خنده می‌اندازند و باز خود نمی‌خندند. همین که رلشان به پایان می‌رسد و پا از سن بیرون می‌گذارند از پوست پرسناژ خود به‌در آمده و پوست خود را به تن می‌کشند و به خنده و شوخی می‌پردازند. بی‌پروا و بدون بیم و باک هر شب پا به سن می‌گذارند و با تماشاگران روبرو می‌شوند. همیشه از کار خود راضی‌اند و بیشتر از دیگران و یادست کم به اندازه دیگران از بازی خود لذت می‌برند. پس از پایان بازی راضی به خانه بر می‌گردند و آسوده و راحت به خواب می‌روند این گروه برای نویسندهٔ پییس اجراکنندگان ماهر و درستکار و امانت داری هستند.

اما گروه سوم به اشکال انسانی بسیار زیبایی که آفریننده پرسناژها با مشتی کلمات ساخته و پرداخته است جان می‌بخشند، یا بهتر بگویم، جان خود را می‌بخشند، این دسته ـ که شماره آن‌ها در برابر سایر همکارانشان

چندان زیاد نیست ـ هر شب همین که به لژ خود می‌روند و لباس معمولی را می‌کنند دیگر رفته رفته خود را فراموش می‌کنند. پشت میز گریم، هر خطی که بر چهره می‌گذارند خطی است که بر زندگی شخصی و وجود خود می‌کشند. موجودیت خویش را محو و فنا می‌سازند تا وجود و زندگی پرسناژ در آن‌ها تجلی کند. در این حال از مصاحبت با همکاران گریزانند، میل دارند تنها بمانند و به هم‌صحبتی پرسناژ که هر لحظه مانند شبحی در برابرشان پدیدار می‌گردد، بپردازند. هر قدر ساعت معهود نزدیک‌تر می‌گردد لرزش دلشان بیشتر می‌شود و ترس مقدسی آن‌ها را فرامی‌گیرد. ترس از این موضوع: «آیا تماشاگران امشب از داستان زندگی من متأثر و برخوردار خواهند شد؟» این دلهره و حجب مدتی در سن دوام دارد تا کم کم هنرمند با تماشاگران آشنا گردد. آن وقت دلگرمی و اطمینان نیروبخشی جای ترس و حجب را می‌گیرد. وقتی پا به سن می‌گذارد دیگر از خود خالی‌اند و موجود دیگری هستند و نام و صورت و پیکر و پسیکولوژی دیگری دارند. پیش از آن که تماشاگران تحت تأثیرشان قرار گیرند خود تحت تأثیر زندگی پرسناژ قرار دارند. در برابر چنین اکتورها و اکتریس‌ها تماشاگران نیز رفته رفته از خود غافل می‌شوند و زندگی خویش را از یاد می‌برند. لحظه‌هایی پیش می‌آید که فراموش می‌کنند در سالن تئاتر نشسته‌اند و چنان با زندگی موجودی که در برابرشان قرار دارد خو می‌گیرند که گوئی با واقعیت روبرو هستند و این واقعیت نیز مدت‌ها از خاطرشان محو نمی‌گردد.

این‌ها بدین شکل به پرسناژهای خود روح و زندگی می‌بخشند تا تماشاگران خود زندگی آن‌ها را تحلیل نمایند و به ژرفای روح آن‌ها پی برند.

پس از پایان تئاتر نیز مدت‌ها آثار تأثراتی که در سن چشیده‌اند در آن‌ها باقی می‌ماند و پرسناژ دست از سرشان بر نمی‌دارد. بیهوده کوشش می‌کنند خانهٔ دل را از وجود او تهی سازند، در اعماق قلب جا گرفته و بیرون نمی‌رود. ساعت‌ها در رختخواب از این دنده به آن دنده می‌غلطند و جمله‌های شورانگیز پییس از خاطرشان می‌گذرد و اعصابشان را آزار می‌دهد تا بالاخره از فرط تلاش خسته و درمانده و از خود بی‌خود می‌شوند...

این اشخاص نیاز فراوان به آرامش و استراحت و خواب دارند و اگر با ورزش و استراحت و خوراک مناسب به خود نیرو ندهند چیزی نمی‌گذرد که به بیماری‌های مختلف گرفتار می‌گردند و یا دست‌کم به کلی فرسوده می‌شوند و از کار می‌افتند. بدین جهت است که در کشورهای دیگر هفته‌ای یک روز و یا اقلاً هر ده روز یک روز تئاتر تعطیل است و کارگران تئاتر استراحت می‌کنند و مدت تابستان تئاتر به کلی تعطیل می‌شود.

یکی از رموز تأثیر بیان این سه گروه اکتور این است که چون رل خود را به خوبی از بر دارند کلیه حواسشان مصروف این می‌گردد که آن را شیرین و با حالت بیان نمایند و بازی خود را با آن تطبیق دهند. اکتوری که رل خود را از بر نداند چگونه می‌تواند ریتم صحیح و مناسب و متنوع به بیان خود بدهد؟ بیان او مجموعه‌ای از کلمات و جمله‌های گسسته از هم در رفته خواهد بود که شنیدنش هیچ مزه‌ای ندارد. اکتوری که نمی‌داند پس از جمله‌ای که بر زبان دارد چه باید بگوید چگونه می‌تواند حالت چهره خود را با بیان تطبیق دهد؟

آوازه خوان ایرانی را به نظر بیاورید که آهنگ قطعه‌ای را که می‌خواهد بخواند از بر نداند. فقط چند بار نگاهی به آن انداخته، زحمت تمرین بسیار و از بر کردن آهنگ را نکشیده باشد و سوفلور اپرانتهای موسیقی را به او بگوید. آیا در این صورت این آوازه خوان، هر قدر هم خوش صدا و کار آزموده و هنرمند باشد، می‌تواند با آزادی و راحتی و اطمینان رل خود را بخواند؟ نکات ظریف و دقیق رل را رعایت کند و شنوندگان را محظوظ و متأثر سازد؟

حتی تعزیه خوان‌های قرن گذشته نیز به این نکته اساسی فن خود پی برده بودند و رل را یا از بر داشتند و یا نسخه رل را در دست گرفته آن را در حضور جمعیت از رو می‌خواندند.

در دورانی که هنر تئاتر، پس از سیر تحولات و ترقیات بسیار مراحل کمال خود را می‌پیماید بسیار تأسف آور است که ما ناگزیر درباره ابتدایی‌ترین مسائل آن بحث کنیم و لزوم و اهمیت از بر کردن رل را تذکار دهیم. اما ایمان راسخ دارم در آینده‌ی نزدیک، هنر تئاتر در کشور ما نیز، با استفاده از تکنیک و تجربیات ملل راقیه، مراحل اولیه پیشرفت خود را پیموده به مرحله کمال نزدیک خواهد شد.

باری گفتگو بر سر این بود که رل و یا قطعه شعر خود را باید پس از درک کامل و نقطه گذاری و تقسیم بندی از بر کنیم.

برای آن‌که کارتان مطابق شیوه صحیحی باشد و زودتر به نتیجه برسید، قطعه شعر را در یک صفحه بزرگ (برای آن که هر لحظه ورق نزنید و دستتان ازاد باشد) با خط خوب و درشت بنویسید، به طوری که بتوانید آن را از فاصله شصت هفتاد سانتیمتر به خوبی بخوانید. هنگام کار نوشته خود

را روی سه پایه نت موسیقی قرار دهید، در پیش آن بایستید **و بدون آن‌که** در فکر حفظ کردنش باشید قطعه شعر را چندبار به صدای **بلند و با رعایت** مکث‌ها، سکوت‌ها، آهنگ‌های صحیح و ریتم و حالت مناسب **بخوانید.** همین که خسته شدید دست از کار بکشید و فردا باز چندین بار تمرین کنید. پس از چند روز منظومه را تقریباً حفظ کرده‌اید اما هنوز کافی نیست، زیرا بعضی ابیات هنوز به خوبی در خاطر شما نقش نبسته است و ناگزیرید مدتی فکر کنید تا آن‌ها را به‌یاد بیاورید.

وقتی قطعه شعر را تقریباً از بر شدید، هرگاه در کوچه بگردش یا پی کاری می‌روید و یا مشغول کاری هستید که فکرتان را مشغول نمی‌سازد و به حسب عادت انجام می‌گیرد قطعه را در ذهن خود مرور کنید و هرکجا حافظه یاری نکرد و گیر کردید، به نوشته رجوع کنید.

در ابتدا این کار به آسانی انجام نمی‌گیرد. مثلاً وقتی از خیابان گذر می‌کنید و قطعه شعر را از ذهن می‌گذرانید بسیار اتفاق می‌افتد که حواس شما پرت می‌شود و تمرکز حواس برایتان مشکل است. اول چند بیت آن را از نظر می‌گذرانید بعد حادثهٔ کوچکی پیش می آید، و بدون این‌که شما متوجه باشید، عمل مرور ذهنی ابیات قطع می‌گردد. در انتهای خیابان ناگهان بیادتان می آید که مدتی راه رفته‌اید و حواستان به امور دیگر بوده است و عمل تکرار در ذهن را به کلی فراموش کرده‌اید. اما کم کم کار به جایی می‌رسد که هنگام عبور از خیابان، هوش و حواستان به‌مردم یا به چیزهای دیگر است و در عین حال عمل از نظر گذراندن رل خود به خود انجام می‌گیرد. برای خود من گاهی پیش آمده است که هنگام عبور از کوچه و خیابان مشغول مرور رل خود بوده‌ام و حادثه‌ای، مثلاً نزاع بین

چند نفر، مدتی مرا به خود مشغول ساخته است. ناگهان به خود آمده‌ام و متوجه شده‌ام که نیمی از یک پرده یا یک پرده رل خود را در حین تماشای مشاجره از نظر گذرانده‌ام.

اگر رل خود را بدین طریق از بر کردید دیگر در موقع بازی حواستان برای به یاد آوردن آن به کار نخواهد رفت و کلمات به آسانی و بدون فکر ازمغز بر زبان جاری و ساری خواهد بود.

وقتی قطعه شعر را بدین شکل خوب حفظ کردید برای تمرین در حضور دوستان و برای تصحیح در حضور استاد خود بخوانید.

بی‌مناسبت نیست در این‌جا چند نکته درباره حفظ کردن رل‌های بزرگ سه چهار پرده‌ای گفته شود. همکاران من این عادت را دارند که ـ هرگاه می‌خواهیم خود را برای تمرین روی سن حاضر کنیم ـ ابتدا، مثلاً در مدت یک هفته، پرده اول را از حفظ می‌کنند. بعد اقلاً ده روز کار می‌کنند تا پرده دوم را از حفظ شوند. همین طور برای پرده سوم و چهارم. این اسلوب کار صحیح و منطقی نیست.

من شخصاً به این شیوه کار می‌کنم: هنگامی که می‌خواهم پرده اول را از بر کنم، به جای آن‌که هفت روز هر روز پنج بار پرده اول را از رو بخوانم، فقط دوبار پرده اول و یک‌بار پرده‌های دیگر را با دقت و تعمق می‌خوانم. وقتی پردهٔ اول را به قدری حفظ شدم که بتوانم آن را هنگام عبور در کوچه و خیابان مرور کنم، آن وقت هر روز اول یک‌بار پرده اول را از حفظ از نظر می‌گذرانم. سپس پردهٔ دوم را دوباره و دو پرده دیگر را یک‌بار از رو می‌خوانم. وقتی پرده دوم را هم از حفظ شدم باز در موقع کار ابتدا پرده اول و دوم را از نظر می‌گذرانم بعد پرده سوم را

دوبار و چهارم را یک‌بار از رو می‌خوانم و کار را به همین شیوه ادامه می‌دهم تا تمام پییس را از بر کنم. بعد هر روز تمام پییس را یک‌بار از رو می‌خوانم و هنگام انجام کارهایی که فکر مرا مشغول نمی‌سازد، پییس را به سرعت از نظر می‌گذرانم و در ذهن تکرار می‌کنم.

فایدهٔ این شیوهٔ کار این است که:

۱ـ اکتور همیشه روی مجموعه پییس کار می‌کند نه جزئی از کل، و بدین ترتیب به رابطه پرسناژها، به تحلیل روحیات آن‌ها و بنکات دقیق و لطایف پییس زودتر پی می‌برد و با آن‌ها آشنا می‌شود.

۲ـ بر من به تجربه ثابت شده است که این اسلوب کار وقت کمتری را می‌گیرد.

نکتهٔ دیگر این که بعضی از اکتورها و اکتریس‌ها عادت ندارند رل هم‌بازی‌های خود را حفظ کنند و یا این کار را زیادی و باعث اتلاف وقت می‌دانند. بعضی دیگر از دقت در رل هم‌بازی‌ها و تحلیل و تعمیق در آن‌ها غافلند و به این اکتفا می‌کنند که فقط در رپتیسیون‌ها گفتار و مکالمه دیگران به گوششان آشنا گردد. دسته‌ای نیز که خود را خیلی زرنگ و کار آزموده می‌دانند تنها این زحمت را بر خود هموار می‌سازند که آخرین جملهٔ رل پرسناژی راکه بعد از او باید حرف بزنند حفظ کنند.

همهٔ این شیوه‌ها نادرست و گمراه کننده است زیرا:

بازی در هنگام سکوت

اکتورهایی که رل هم‌بازی‌های خود را نمی‌دانند (گذشته از آن‌که گاهی دیرتر و یا بسیار زودتر از موقع جواب می‌دهند و دچار اشتباهات جبران‌ناپذیر می‌گردند) هنگامی که نوبهٔ سخن با دیگران است مانند چوب

خشک، بی‌حالت و بی‌حرکت، در انتظار نوبهٔ خود می‌مانند. اکتور خوب کسی است که نه تنها هنگام سخن گفتن، بلکه مخصوصاً هنگام سکوت با سخن دیگران بازی و زندگی کند.

بازی هنگام سخن گفتن مشکل است و هنگام سکوت مشکل‌تر.

پس اکتوری که رل هم‌بازی‌های خود را نداند و آمادگی قبلی نداشته باشد چگونه می‌تواند هنگام سکوت با سخن دیگران بازی و زندگی کند؟

بشر در زندگی روزمره و روابط خود با سایرین همیشه به‌استثنای موارد غیر مترقب ـ رل خود را از بر می‌داند و آمادگی قبلی دارد، وگرنه زندگی برایش بسیار مشکل و حتی غیرممکن خواهد بود.

شما صبح که از خواب بر می‌خیزید، اگر مرد مهربان و خوش خلقی باشید، بی‌گمان با خوش‌روئی و لبخند و ملاطفت با همسر و فرزندان خود روبرو می‌شوید و سلام و علیک می‌کنید. اگر یک‌بار بی‌سبب بر خلاف خلق و خوی خود رفتار کنید، همسرتان متعجب می‌شودو علت بی‌لطفی و خشونت را می‌پرسد.

برعکس، روزی اتفاق می‌افتد که با خلق تنگی از جا بر می‌خیزید، با همسر خود صحبت نمی‌کنید، به فرزندانتان اعتنایی ندارید و جواب آن‌ها را به سردی می‌دهید، حتی نمی‌خواهید رویتان به روی همسر بیفتد، فوراً آبی به صورت می‌زنید و لباس می‌پوشید و از خانه بیرون می‌روید. اما این بار همسرتان از رفتار شما هیچ متعجب نیست و به روی شما هم نمی‌آورد.

چرا؟ برای آن‌که دیروز بر سر موضوعی با هم مشاجره کرده‌اید و او می‌داند تا چند روز از این میان نگذرد و خلق تنگی شما بر طرف نگردد گفتگو و ملاطفت و مهربانی‌اش در شما بی‌اثر خواهد بود.

در این چند روزهٔ قهر هر وقت همسرتان با شما روبرو می‌شود رفتار و حالاتش با روزهای پیش تفاوت کلی دارد، تا رفته رفته از رفتار و حالات شما پی می‌برد که باید آشتی جای قهر را بگیرد. دوباره حالات و رفتار هر دوی شما عوض می‌شود و به حالت عادی بر می‌گردد.

در این دو مورد که گفته شد (مورد اول: خشونت بی‌جا و بی‌سبب شما. دوم: دلتنگی و قهر بر اثر مشاجره) شما دو همسر، که دو پرسناژ صحنهٔ بزرگ زندگی هستید، چون به خلق و خو و پسیکولوژی و خصال یکدیگر به‌خوبی آشنائی دارید و «رل» خود را در برابر هم خوب می‌دانید و آمادگی قبلی دارید به این جهت خوب بازی می‌کنیدو حالت و حرکت ناشیانه‌ای از شما دیده نمی‌شود. حالات وژست‌های شما منطقی و طبیعی است ـ اما هنرمندانه نیست ـ هر زمان که درکنار هم هستید هر دوی شما با سکوت و حالات چهره حالت قهر و دلتنگی را ماهرانه، عمیق و با تسلط و اطمینان نشان می‌دهید و بازی می‌کنید. هر دوی شما از بشره و حالات و ژست‌های مختلف یکدیگر پی می‌برید که در انتظار آن لحظهٔ نجات‌بخش هستید که یک لبخند یا یک کلمه حرف را وسیله قرار داده دلتنگی و قهر را از بین ببرید.

غالباً در انتخاب آن لحظه پسیکولوژیک مهارت به خرج می‌دهید و مخصوصاً در خود آن لحظه که برای رفع دلتنگی شروع به سخن می‌کنید حالت صدا و چهره و بیان شما غالباً بسیار منطقی و ماهرانه است. زیرا «هم‌بازی» خود را به خوبی می‌شناسید و بنا به تجربه و مطالعه و سابقه ذهنی که درباره «هم‌بازی» خود دارید. «رل» او و خود را به‌خوبی از بر می‌دانید و ماهرانه بازی می‌کنید.

بیهوده نیست که می‌گویند بشر در زندگی عادی خود طبیعتاً بازیگر ماهری است.

مثال دیگر - روزی زنی برای مخارج لازم خانه از شوهرش پول می‌خواهد. مرد جواب می‌دهد که پول ندارد اما تا یک هفته دیگر تهیه خواهد کرد. زن گفتهٔ مرد خود را باور می‌کند، زیرا از او تا به حال دروغ نشنیده، یا کمتر شنیده و یا شوهر همیشه دروغ‌های خود را با چنان مهارتی گفته که همسرش باور کرده است و چنین می‌پندارد که شوهرش مرد راستگوئی است. زن می‌داند که مردش با وجود تنگدستی گاه به گاه قمار می‌کردو برد و باخت‌های کلان داشت. اما شوهر به او گفته است که مدتی است از قمار دست برداشته.

همان روز، ساعتی بعد، شوهر در اتاق تنهاست و مشغول شمردن و مرتب کردن دستهٔ بزرگی اسکناس است. ناگاه زن، بی‌خیال، داخل اتاق می‌شود. مرد زمانی متوجه زن می‌شود که کار از کار گذشته است.

طبیعی است که در چنین پیشآمد ناگهانی و غیر مترقب مردد است و پای خود راگم می‌کند و چون آمادگی قبلی ندارد نمی‌داند به پرسش‌های همسر جز آسمان و ریسمان و پرت و پلا چه جواب بگوید. حالت بیان و چهره و نیز حرکات و صدای مرد غیر عادی است و عدم اطمینان در آن‌ها نمایان است.

ممکن بود این مرد چنین پیش آمدی را پیش بینی می‌کرد و قبلاً خود را آماده می‌ساخت و «رل» خود راا‌ز حفظ می‌کرد. در این صورت بدیهی است که هرگز بدین شکل دست و پای خود راگم نمی‌کرد بلکه برعکس با خونسردی و اطمینان (در بیان و حالت و حرکت) دروغ‌هایش را به قالب

می‌زد و زیر چشم متوجه زنش می‌شد تا به تأثیر دروغ‌های خود در او پی ببرد. اما علت سراسیمگی کنونی مرد این است که رل خود را از بر نیست و آمادگی قبلی ندارد.

البته نظیر یا شبیه این پیشآمد که در صحنهٔ زندگی روی داد غالباً در صحنه تئاتر نیز روی می‌دهد.

در این حالت کار اکتور مشکل است و باید در عین آمادگی قبلی و از بر داشتن رل، چنین وانمود کند که آمادگی قبلی ندارد.

ولی بدبختی آن‌جاست که بیشتر اکتورها و اکتریس‌های سن‌های کشور ما چون پرسناژی را که می‌خواهند بازی کنند به خوبی نشناخته و روحیه و خصال او را به‌خوبی (و گاهی به هیچ وجه) درک نکرده‌اند، از این گذشته، رل خود و هم‌بازی‌های خود را خوب نمی‌دانند، همیشه در صحنهٔ تئاتر به نظر تماشاگران مثل این است که آن‌ها در برابر پیش آمد ناگهانی و غیر مترقبه‌ای قرار گرفته و دست و پای خود را گم کرده‌اند.

بنا بدان چه گفتیم بشر در روابط خود با سایر افراد همیشه (به‌جز در موارد متنوع استثنایی) در صحنه زندگی رل خود را می‌داند و آمادگی قبلی دارد. بنابراین اگر اکتور در صحنه تئاتر، به علتی از علل مختلف، رشته ارتباط معنوی و روحی خود را با سایر پرسناژها قطع کند و مانند کران و کوران در برابر آن‌ها بایستند و از شادی آن‌ها شاد و از رنج آن‌ها رنجور نگردد، نه تنها اثر هنری ایجاد نکرده بلکه از حقیقت زندگی نیز جدا و دور گشته است.

اما دربارهٔ آمادگی قبلی باید این نکته دقیق را خاطر نشان سازیم که آمادگی اکتور در صحنهٔ تئاتر نباید برای تماشاگران مشهود و عیان باشد و

به چشم بزند. بیان و حالت حرکات باید از هر جهت خالی از تصنع و تکلف باشد. اکتور هنرمند کسی است که قواعد و اصول فن خود را به قدری ماهرانه و خالی از تصنع به کار برد که تماشاگران متوجه به کار بردن آن قواعد و اصول نگردند و پیچ و مهرهٔ کار را نبینند. کار اکتور باید صیقلی و جلا داده و دارای سادگی و حقیقت هنری باشد. (دقت کنید: می‌گوئیم حقیقت هنری، نه حقیقت زندگی. زیرا چنان که در پیش نیز گفته شد هنر تقلید از زندگی نیست، بلکه زندگی فقط الهام بخش هنر است.) اگر گفتار و رفتار ما ساده و خالی از تصنع باشد و به بیان و حرکت خود حالت خلق الساعه و ارتجالی بدهیم تماشاگران هرگز به این فکر نخواهند افتاد که آیا این اکتور آمادگی قبلی دارد یا خیر؟ ولی هرگاه تماشاگران در برابر اکتوری که آمادگی قبلی ندارد قرار گیرند فوراً به این نقیصه پی می‌برند و چنین اکتوری هرگز نمی‌تواند تماشاگران خود را مجذوب سازد. از طرف دیگر، چون کار چنین اکتور با کار هم‌بازی‌هایش هماهنگی ندارد بدیهی است به کار سایرین نیز لطمهٔ فراوان وارد می‌سازد.

* * *

تمرین دیگر:

از ایرج:

قلب مادر

داد معشوقه به عاشق پیغام	که کند مادر تو با من جنگ
هر کجا بیندم از دور کند	چهره پرچین و جبین پر آژنگ
با نگاه غضب‌آلود زند	بر دل نازک من تیر خدنگ

از در خـــانه مـرا طـرد کـند — همچو سنگ از دهن **قلماسنگ**
نشـوم یکـدل و یکـرنگ تـرا — تا نسازی دل او از خـون **رنگ**
مـادر سـنگدلت تـا زنـده است — شهد در کام من و توست **شرنگ**
گر تو خواهی به وصالم بـرسی — باید این ساعت بی‌خوف و درنگ
روی و سـینهٔ تـنگش بـدری — دل برون آری از آن سینه تنگ
گرم و خونین به منش بـاز آری — تــا بـرد ز آیـنهٔ قـلبم زنگ
عــاشق بـــی‌خرد نــاهنجار — نه، بل آن فاسق بی‌عصمت و ننگ
حـرمت مــادری از یــاد ببرد — خیره از باده و دیـوانـه ز بـنگ
رفت و مادر را افکند به خـاک — سینه بدرید و دل آورد به چنگ
قصد سر مـنزل مـعشوقه نـمود — دل مادر به کفش چون نـارنگ
از قـضا خـورد دم در بـه زمـین — و اندکی سوده شد او را آرنگ
آن دل گرم که جان داشت هنوز — اوفـتاد از کـف آن بـی‌فرهنگ
از زمین باز چو برخاست، نمود — پی برداشتن آن آهنگ‌دید کـز
آن دل آغشـــته بـــه خـــون — آید آهسته بـرون ایـن آهـنگ
آه دست پســرم یـافت خـراش — وای پای پسرم خورد به سـنگ

این منظومه از جهت مضمون با مقدمهٔ منیژه و بیژن تفاوت بسیار دارد. آن قطعه بزمی (لیریک) و این دراماتیک است و دارای سه قسمت اصلی است: اول پیغام معشوقه به عاشق (از «کند مادر تو با من جنگ» تا آخر بیت نهم)، دوم توصیف کشتن عاشق مادر خود را (از بیت دهم تا آخر بیت هفدهم)، سوم گفتار مادر (بیت هیجدهم).

نقطه‌گذاری و تعیین وقفه‌ها ـ با آن‌که ایران ما از دوران قدیم مهد شعر و شاعری بوده و سرایندگان بزرگ پرورانده است، امروز بین مردم عادی

یا اهل ادب کمتر کسی یافت می‌شود که نظم را ساده و صحیح و دلپذیر بخواند. مخصوصاً بین شعرا و نویسندگان بیشترشان شعر و نوشته خود را به‌قدری بد می‌خوانند که آن را از جلوه می‌اندازند. و اگر همان قطعه را منظومه‌خوان ماهری بخواند بسیار دلنشین‌تر است و جلوه‌اش بیشتر می‌شود.

برای منظومه خوانی عادت بر این جاری است که هر مصراع را، بدون این که در نظر بگیرند آیا معنای آن کامل است یا به مصراع دیگر اتصال دارد، جداگانه می‌خوانند و قافیه‌ها را با آهنگ نادرست و یک‌نواخت و ناهنجار کش می‌دهند و ابداً ریتم و آهنگ و حالت شعر را رعایت نمی‌نمایند.

این اسلوب به قدری رایج است و جزو سنن ملی ما شده، و ما را از کودکی چنان بدان عادت می‌دهند که هر زمان با عده‌ای هنرجو روبرو می‌شوید ابتدا باید با زحمت بسیار آن‌ها را به ترک این شیوهٔ نادرست وادار کنید و سپس فن خطابه و منظومه خوانی و سخنگویی تئاتر را به آن‌ها بیاموزید.

مثلاً همه کسانی که به اسلوب قدیم شعر می‌خوانند مصراع اول بیت اول این منظومه را جداگانه می‌خوانند و «که» را که متصل و متعلق به مصراع اول است به کلمه کند می‌چسبانند. علاوه بر این که تلفظ دو کاف بدون وقفه در این مقام بسیار زشت و سنگین است، چسباندن «که» به مصراع دوم غلط و ناصواب است و به لطافت کلام لطمه می‌زند. پس باید «که» را به مصراع اول چسباند، کمکی به آن کشش دادو پس از وقفه بسیار کوتاهی باقی مصراع دوم راگفت:

داد معشوقه به عاشق پیغام که ـ «کند مادر تو با من جنگ...

بیت دوم ـ هر کجا بیندم، از دور کند چهره پرچین و جبین پر آژنگ. پس از «هر کجا بیندم» وقفه کوتاهی بکنید و سپس باقی مصراع اول را به مصراع دوم بچسبانید.

بیت سوم ـ بانگاه غضب آلود، زند بر دل نازک من تیر خدنگ. پس از «با نگاه غضب آلود» وقفه کوتاهی بگذارید و سپس باقی شعر را بخوانید.

در بیت چهارم، می‌توانیم دو مصراع را از هم جدا کنیم.

در بیت پنجم، هر دو مصراع را به هم متصل کرده و بیت را بدون وقفه می‌خوانیم.

بیت ششم ـ مانند بیت پنجم.

اگر کمی به معنای منظومه و جمله بندی آن دقت کنید ملاحظه می‌کنید که آن شیوه جدا ساختن جمله‌ها از یکدیگر و تعیین وقفه‌ها به قدری روشن و منطقی است که احتیاج به توضیح ندارد.

اما بیت‌های هفتم، هشتم و نهم از جهت معنا به یکدیگر اتصال دارند. فقط «این ساعت، بی‌خوف و درنگ» در این میانه معترضه است و اگر آن را حذف کنیم به معنای سخن لطمهٔ زیادی وارد نمی‌آید ولی استحکام کلام و سختی شرط معشوقه از بین می‌رود. بنابراین سه بیت را این طور نقطه گذاری می‌کنیم:

گر تو خواهی به وصالم برسی،

باید!ـ (این ساعت ـ بی‌خوف و درنگ ـ)

روی و سینهٔ تنگش بدری،

دل برون آری از آن سینهٔ تنگ،

گرم و خونین به منش باز آری،

تا برد ز آینه قلبم زنگ!

و این‌طور اجرا می‌کنیم: پس از مصراع اول **وقفهٔ** کوتاه. بعد کلمه (باید) را به کلی از (این ساعت) جدا سازید. فرض کنید باقی مصراع دوم وجود ندارد و بایستی کلمهٔ (باید) به اول بیت بعد بچسبد. بنابراین آهنگی به کلمهٔ (باید) بدهید که پس از گفتن کلمات معترضه به اول بیت بعد وصل شود. پشت هر مصراع بعد نیز یک وقفهٔ کوتاه بگذارید. آهنگ کلامتان طوری باشد که جمله را تمام نکند. فقط در مصراع آخر باید آهنگی که جمله را تمام کند به سخن خود بدهید.

می‌ترسم اگر بخواهیم نقطه‌گذاری بقیه منظومه را مانند قسمت اول جزءبه جزء تشریح کنیم به این واضحات باشد. به نظر من تشریح قسمت اول برای نمونه کافی است و شما خود به آسانی می‌توانید بقیه منظومه را نقطه‌گذاری و جمله‌بندی کنید. فقط متوجه باشید که دو مصراع بیت شانزدهم را باید به موجب معنای کلام بدین ترتیب از هم جدا سازید:

از زمین باز چوبرخاست، ـ نمود پی برداشتن آن آهنگ

ریتم ـ بدیهی است که ریتم عمومی این قطعه تندتر از ریتم مقدمهٔ منیژه و بیژن است. اما سراسر این قطعه را نباید با یک ریتم خواند بلکه ریتم به حسب موضوع تند و کند می‌شود و تنوع می‌یابد. همان طور که در پیش (در قسمت ریتم) نیز گفته شد، هیچ‌گونه میزانی در دست نیست تا بتوان به وسیلهٔ آن جزئیات ریتم را در این قطعه تعیین نمود. آن‌چه در این‌جا می‌توان گفت این است که در مقدمهٔ قسمت اول منظومه ریتم آهسته است (ولی نه به کندی مقدمهٔ منیژه و بیژن) سپس رفته رفته ریتم تندتر می‌شود طوری که سه بیت آخر قسمت اول به مناسبت جنبش کلام تندتر از ابیات پیش گفته می‌شود. در آخر قسمت اول وقفه‌ای نسبتاً طولانی بکنید سپس

قسمت دوم را با ریتم آهسته شروع کنید ولی از بیت یازدهم رفته ریتم را تند کنید، زیرا موضوع پرهیجان و پر جنبش است. باز از آن‌جا که عاشق به زمین می‌افتد، چون جنبش کلام خفیف می‌گردد ریتم را نیز کمی کندتر کنید و بیت آخر یعنی گفتار مادر را خیلی آهسته و با سوز دل بیان نمایید.

دقت کنید که ریتم همیشه باید با هیجان و جنبش کلام هماهنگ باشد. بنابراین اگر در انتخاب آن، جنبش کلام استاد و الهام بخش شما باشد همیشه ریتم بیان‌تان مناسب و متنوع خواهد بود.

اهمیت عنوان

این نکته را نیز همیشه به یاد داشته باشید که هر وقت می‌خواهید منظومه‌ای را در حضور جمعی بخوانید، پس از آن‌که در جای خود قرار گرفتید فوراً شروع به خواندن آن نکنید، بلکه لحظه‌ای تأمل نمائید تا شنوندگان متوجه شما گردند. سپس عنوان منظومه یا قطعه نثر را بگوئید و باز چند لحظه توقف نمائید تا اگر در جمعیت سر و صدایی هست فرونشیند و شنوندگان حواس خود را کاملاً متوجه شما نمایند.

اگر قطعه‌ای را که می‌خواهید بخوانید شوخ و نشاط‌انگیز است از همان زمان اعلام عنوان باید گشاده‌رو و متبسم باشید. اگر بر عکس منظومه حزن‌انگیز است حالت چهرهٔ شما باید اندوهگین باشد.

عنوان قطعه ادبی مانند درآمد یک قطعه موسیقی است.

همان طور که ریتم و آهنگ درآمد یک قطعه موسیقی شنوندگان را برای شنیدن تم‌های غم‌انگیز یا نشاط بخش آن قطعه آماده می‌سازد عنوان

یک قطعه ادبی نیز باید ذهن و طبع شنوندگان را برای شنیدن یک درام یا یک حکایت شوخ حاضر و آماده سازد.

(این نکتهٔ دقیق و مهم، یعنی متوجه ساختن شنوندگان را حتی هنگام ایراد یک کنفرانس ادبی یا علمی، و یا یک نطق سیاسی و مانند آن‌ها به‌یاد داشته باشید و رعایت نمائید. البته درین موارد به جای عنوان از کلمات خطابی بانوان و آقایان، خواهران و برادران، هموطنان و مانند این‌ها استفاده کنید.)

پس از آن که این منظومه را مدتی کار کردید نزد یک خبره و در حضور خویشان و دوستان یا در محافل خودمانی بخوانید و به عیوب بیان خود پی ببرید. بعد دو قطعهٔ دیگر اثر ایرج را به‌نام «شاه و جام» و «بر سر در کاروانسرائی» که یکی درام و دیگری شوخ است، کار کنید.

تنفس

نفس کشیدن به‌جا، حبس و ذخیره کردن نفس در سینه و به کار بردن تدریجی آن و به طور کلی شیوهٔ صحیح نفس کشیدن، در فن سخن‌گویی در سن و نطق و خطابه کاری دقیق و نسبتاً دشوار است.

چهار نکته در این‌جا وجود دارد: ۱) نفس کشیدن به جا ۲) حبس و ذخیره کردن نفس در سینه ۳) به کار بردن تدریجی نفس ۴) شیوه صحیح نفس کشیدن.

اینک هر یک را جداگانه تشریح می‌کنیم:

۱) **نفس کشیدن به جا**ـ بسا اکتور یا ناطق و منظومه خوان که لحظهٔ نفس کشیدن را نمی‌داند، از فرصت‌های مناسب که در زمان وقفه‌ها در دست

دارند استفاده نمی‌کنند، در عوض وسط جمله‌ها توقف بی‌جا و زننده‌ای می‌کنند و به سرعت نفس ناتمامی می‌کشند. مثلاً هنگام گفتن این بیت در این جاها نفس می‌کشند:

داد معشوقه (نفس) به عاشق پیغام (نفس)
که کند مادر تو (نفس) با من جنگ (نفس)

با کمی مبالغه، برای نمودار ساختن مطلب، طرز نفس کشیدن بیشتر تازه کاران چنین است که گفته شد، و یا برعکس بعضی اکتورها چندین جمله را یک نفس به سرعت می‌گویند و این قدر ادامه می‌دهند تا از نفس بیفتند و صدایشان خفه گردد.

این عیب معلول این علت است که از پیش وقفه‌های سخن را، که مناسب‌ترین فرصت برای نفس کشیدن است، تعیین نمی‌کنند. ثانیاً رموز دیگر تنفس را نمی‌دانند. برای رفع این عیب باید قطعاتی را که برای تمرین و خواندن در محافل انتخاب می‌کنیم و همچنین رل‌های خود را از پیش، نقطه‌گذاری کرده و محل وقفه‌ها را معین کنیم و در لحظهٔ وقفه سخن نفس بکشیم.

(برای تسهیل در کار، من همیشه در رل‌های خود محل وقفه‌ها را بین جمله‌ها و یا در آخر آن‌ها، با یک خط فاصله نشان می‌کنم. ولی لازم نیست که جای همه وقفه‌ها را برای نفس کشیدن از حفظ کنیم بلکه پس از چندین بار کار دقیق و مکث در محل وقفه‌ها، عمل توقف به جا و نفس کشیدن در جای مناسب ملکه می‌شود و سپس چه هنگام رپتیسیون‌ها و چه در روی سن خود به خود اجرا می‌گردد.)

۲) حبس و ذخیره کردن نفس در سینه ـ بعضی از منظومه خوان‌ها و اکتورها همین که نفس کشیدند، مانند انبانی که ناگهان بترکد و باد از آن خارج

گردد، نفس خود را تند بیرون می‌دهند. این اشخاص نمی‌دانند چگونه به وسیلهٔ دیافراگم گلو خروج نفس را به ارادهٔ خود منظم و مرتب نمایند، از خروج ناگهانی نفس جلوگیری کنند و همیشه نفس را به اندازهٔ صدای متناسب باگفتار خود بیرون دهند.

گلوی انسان مانند گلوی آلات بادی موسیقی است. اگر فشار هوا در گلوی آلات بادی موسیقی کم باشد صدای آن‌ها خفه و بی‌طنین است. اگر فشار زیاد باشد صدا مانند جیغ است و چندش آور.

آلات زهی موسیقی نیز همچنین است. مثلاً اگر موی آرشه ویولون یا ویولونسل و یاکنترباس را از اندازهٔ لازم شل‌تر کنید و به نرمی روی سیم بکشید، صدای خفه و بی‌طنینی از سیم بیرون می‌آید، سیم آواز ندارد بلکه خرخر می‌کند. برعکس اگر موی آرشه را بیشتر از اندازهٔ لازم منقبض کنید و به سختی روی سیم بکشید، مانند الماسی که روی صفحهٔ شیشه بکشند، صدای زق زق چندش آوری از سیم بیرون می‌آید.

فشار هوا در گلوی انسان نیز باید به اندازهٔ لازم و کافی برای صدای متناسب باگفتار باشد. اگر بی‌جهت و نابه‌هنگام فشار نفس را در گلو کم کنید و دیافراگم گلو را به کلی باز بگذارید صدای شما خفه می‌شود. اگر برعکس، دیافراگم حنجره را بیش از اندازهٔ لازم ببندید و به گلوی خود فشار بیاورید، صدای طنین‌دار شما به جیغ و زق زق رعشه آوری بدل می‌گردد.

بنابراین همیشه باید رد جای مناسب، به راحتی، بدون شتابزدگی و بدون این که شنوندگان متوجه تنفس شما گردند، یا صدای نفس فراوان شما را بشنوند (البته به جز در مورد استثنا) نفس عمیق بکشید، نفس را در

سینه (نه شکم) ذخیره کنید و به ارادهٔ خود و متناسب با صدایی که هماهنگ سخن شما باشد بیرون دهید. هرگز صبر نکنید تا انبان سینه به کلی تهی گردد و به تنگی نفس بیفتید. همیشه پیش از آن که ذخیره تمام شود نفس بکشید.

۳) به کار بردن تدریجی نفس ـ همان‌طور که در قسمت (۲) این فصل گفته شد، اکتور باید ذخیرهٔ نفس خود را به تدریج به کار برد تا ناگزیر نگردد دم‌به‌دم و نا به هنگام نفس بکشد و گاهی نیز به تنگی نفس افتد. این کار نسبتاً دشوار است و تمرین زیاد می‌خواهد. برای ممارست در این کار گاهی طاق‌واز بخوابید و عضلات بدن را در حال انبساط کامل نگاه دارید، یعنی هیچ‌گونه فشار به آن‌ها وارد نیاورید. در این حال نفس بکشید و سه بیت، چهار بیت، پنج بیت، یا بیشتر از یک منظومه را آهسته و یک‌نفس بخوانید. همین که حس می‌کنید ذخیرهٔ نفستان دارد به ته می‌رسد دوباره نفس بکشید و چند بیت دیگر یا همان چند بیت اول را بخوانید. در این تمرین و نظایر آن هرگز نفس را به تنگی نیندازید وگرنه استفادهٔ لازم را نمی‌برید. به محض این که حس می‌کنید نفستان دارد تمام می‌شود، نفس بکشید و تمرین را تکرار کنید.

همین تمرین را در حال راه رفتن انجام دهید.

عین این تمرین را، وقتی برای گردش به بیابان و کوهستان می‌روید، در حال دو آهسته و یا وقتی از سر بالایی کم نشیبی بالا می‌روید، انجام دهید.

در تمام این تمرین‌ها رفته رفته یاری نفس شما افزون می‌گردد و موفق می‌شوید به راحتی و بدون این که نفستان به تنگی افتد شمارهٔ بیشتری از ابیات یک منظومه را یک نفس بخوانید.

۴) شیوه صحیح نفس کشیدنـ هنگام سخن گفتن در روی سن، مخصوصاً وقتی که بازی‌های خشنی دارید و گفتارتان نیز باید با صدای بلند و قوی باشد، اگر همیشه از دهن نفس بکشید چیزی نمی‌گذرد که گلویتان خشک می‌شود و صدایتان از قدرت می‌افتد؛ چه بسا نیز به سرفه می‌افتید. و اگر برای نفس کشیدن حالت سیمای خود را تغییر دهید، یعنی دهن را ببندید و از دماغ نفس بکشید و دوباره حالت چهره را به حالت اول برگردانید کاری بسیار زشت و تمسخرانگیز است. پس مسئله این است که از دماغ نفس بکشید و حالت لب و دهن را تغییر ندهید.

برای این منظور، بدون این که دهان را به بندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، زبان را به جلو سق تکیه دهید و در این حال، با آن که دهان باز است، عمل نفس کشیدن از دهن غیرممکن می‌گردد؛ زیرا زبان مانع از دخول هوا در دهان می‌گردد. پس ناگزیرید از بینی نفس بکشید بدین طور، بدون آن‌که هر لحظه برای نفس کشیدن از بینی دهان را ببندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، می‌توانید به راحتی از بینی نفس بکشید.

اما اجرای این کار مدتی تمرین می‌خواهد، تا بتوانید با ظرافت و زیبایی و بدون آن که تماشاگران متوجه شوند، نفس فرو دادن از بینی را انجام دهید. این کار را مدتی جلو آئینه تمرین کنید.

تمرین دیگر:

این منظومه را که اثر ابوالقاسم لاهوتی است و از آثار منظوم ویکتور هوگو ترجمه نموده است ،کار کنید.

سنگر خونین ـ یا کودک شجاع

رزم آوران سنگر خونین شدند اسیر،
با کودکی دلیر، به سن دوازده.
ـ آن‌جا بدی توهم؟ ـ بله با این دلاوران!
ـ پس ما کنیم جسم تو را هم نشان تیر،
تا آن‌که نوبت تو رسد منتظر بمان!

* * *

یک صف بلند شد همه لول تفنگ‌ها،
آتش جرقه زد. تن همسنگران او
غلطان فتاد بر سر خاشاک و سنگ‌ها.

* * *

ـ اذنم بده به خانه روم، تا کنم وداع
با مادر عزیز. (به سلطان فوج گفت)
الساعه خواهم آمد. ـ عجب حقه‌ای زدی!
محکوم کیستی اگر اصلاً نیامدی؟
خواهی ز چنگ ما بگریزی به حرف مفت؟
ـ سلطان نه! (داد پاسخ او کودک شجاع)
ـ خانه‌ات کجاست؟ ـ پهلوی آن چشمه. این طرف.
ـ ها پس برو! چه گول زد او را! (میان خود سربازها به مسخره گفتند
آن زمان.)

* * *

خرخر و ناله دم مرگ دلاوران
با قاه قاه خنده بد آغشته، ناگهان
شوخی شکست، هر که به حیرت نظرکنان،
محکوم خردسال می آمد ز پشت صف.
آمد. میان کوچه به دیوار تکیه داد،
آن‌جا که پیکر رفقایش به خون فتاد،
خونسرد، بی تزلزل، مغرور، ایستاد.
ـ این من، (کشید عربده) خالی کنید تیر!

ادبیات فارسی و ادبیات دراماتیک

تا این جا چندین نمونه از کلام منظوم برای تمرین نقل کردیم. اما کارما بدین جا پایان نمی‌پذیرد. خواننده خود باید گنجینهٔ ادبیات فارسی را مطالعه کندو قطعاتی متنوع برای تمرین از آن انتخاب نماید و هرگز خود را از ممارست و تمرین بی‌نیاز نداند.

متأسفانه ادبیات ما ـ که در غزلسرائی، فلسفه، اخلاق، سیاست، نقاشی طبیعت، حماسه، مدح، ذم، هجو و هزل شاهکارهای جاودانی از خود به یادگار گذاشته است. از آثار درامی به سبک مغرب زمین و یونان قدیم خالی است. بدین سبب خواستاران هنر تئاتر نمی‌توانند به وسیله ادبیات فارسی با ادبیات دراماتیک آشنا گردند و با زبان خاص تئاتر و مکالمه صحنه‌ای که معرفت بدان‌ها برای طالبان هنر سن از ضروریات اولیه است، خو بگیرند.

بنابراین مطالعهٔ ادبیات زبان مادری برای ما بیشتر از این جهت لازم است که به زیبایی، کشش، تکیه صدا و طنین کلمات و همچنین به

آهنگ‌ها، به ریتم‌های مختلف، به موسیقی روح افزای کلام و به تحلیل احساسات و عواطف گوناگون بشری آشنا گردیم. از این جهت البته ادبیات زبان ما بسیار غنی است.

ولی چنان‌که گفتیم، آثار دراماتیک که بتواند ما را به زبان و تکنیک تئاتر و درام نویسی (دراماتورژی) کلاسیک و مدرن آشنا سازد، وجود ندارد. همچنین قطعاتی که از لحاظ بیان خاص تئاتر مناسب باشد بسیار کمیاب است. البته از این جهت شاهنامه فردوسی غنی‌تر است اما مثلاً در آثار نظامی فقط باید به چند قطعه، مانند گفتگوی خسرو و فرهاد:

به هر نکته که خسرو ساز می‌داد جوابی همچو گوهر باز می‌داد
نخستین بار گفتش از کجایی؟ بگفت از دار ملک آشنایی...

اکتفا کنیم و اگر با یکی از زبان‌های بیگانه آشنا هستیم از اصل دراماتورژی مغرب زمین، وگرنه از ترجمه‌های آن‌ها که قابل اطمینان باشد، یاری بخواهیم.

چرا تا به حال تنها آثار منظوم را برای تمرین انتخاب کردیم؟

زیرا: اولاً زیبایی، وزن و موسیقی کلام منظوم کمک بزرگی به کار نوآموزان است. شاعر برای بیان مطلب خود کلمات بسیار ساده، زیبا، گوشنواز و پرطنین را دست چین نموده، مانند یک رده مروارید تابناک تلفیق کرده و وزن و ریتم دلنوازی بدان‌ها بخشیده است. سخن موزون خود به خود زیبا و اثر بخش است. بنابراین اگر نوآموز یا منظومه خوان کار آزموده کمی ذوق و مهارت به خرج دهد و، بدون آن که بخواهد زیبایی تازه‌ای بدان بیفزاید، از زیبایی اصلی شعر نکاهد به آسانی می‌تواند شنوندگان را مجذوب سازد.

ثانیاً از جهت مفهوم، توصیف و بیان احساسات و عواطف در نظم نمودارتر است تا در نثر. بدین جهت نوآموز به آسانی می‌تواند به گوناگونی احساسات و شدت و خفت آن‌ها در یک قطعه نظم پی ببرد و حالت‌های مناسب به چهره و بیان و فراز و فرود مناسب به صوت خود بدهد.

زیبا خواندن یک قطعه سخن منظوم بسیار آسان‌تر است تا یک قطعه نثر و گفتگوی معمولی.

شما مثلاً این بیت شاهنامه را به نثر قدیم یا جدید برگردانید تا ببینید چون از زیبایی شکل و مفهوم سخن کاسته‌اید چقدر بر دشواری کار خود افزوده‌اید. آن بیت این است:

هنگامی که پرستندگان رودابه، دختر مهراب کابلی، بانوی خود را سرزنش می‌کنند که چرا و چگونه به مردی که پیر و سر سپید به‌دنیا آمده و «پروردهٔ مرغ باشد به کوه» دلباخته است؟ رودابه پاسخ می‌دهد:

«برو مهربانم نه بر روی و موی   به‌سوی هنر گشتمش مهرجوی»

همین‌طور نامهٔ رستم فرخزاد به برادر خود، و یا داستان زناشوئی رستم و تهمینه را به نثر برگردانید تا دشواری کار باز آشکارتر گردد.

داستان این است: روزی رستم به قصد شکار بیرون می آید و نزدیکی مرز توران رخشش ناپدید می‌گردد، رستم به‌دنبال رخش به شهر سمنگان می آید. شاه سمنگان در کاخ خود از او پذیرایی می‌کند و برایش جشنی بر پا می‌سازد. رستم پس از خوردن و نوشیدن مست به خوابگاه می‌رود.

چو یک‌بهره از ان تیره‌شب درگذشت   شباهنگ بر چرخ گردان به‌گشت
سخن گفته آمد نهفته به راز   در خوابگه نرم کردند باز
یکی بنده شمعی معنبر به دست   خرامان بیامد به بالین مست
پس بنده اندر یکی ماهروی   چو خورشیدتابان پر ازرنگ‌وبوی

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند   به بالا به کردار سرو بلند
دو رخ چون عقیق یمانی برنگ   دهان چون دل عاشقان گشته تنگ
بناگوش تابنده خورشید وار   فرو هشته زو حلقهٔ گوشوار
روانش خرد بود تن جان پاک   تو گفتی که بهره ندارد ز خاک
از او رستم شیر دل خیره ماند   برو بر جهان آفرین را بخواند
بپرسید از او گفت: «نام تو چیست؟   چه‌جوئی شب‌تیره کام‌تو چیست؟»
چنین داد پاسخ که: «تهمینه‌ام   تو گوئی که از غم بدو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم   ز پشت هژبرو پلنگان منم
به‌گیتی ز شاهان مرا جفت نیست   چو من زیر چرخ برین اندکیست
کس از پرده بیرون ندیده مرا   نه هرگز کس آوا شنیده مرا
به کردار افسانه از هر کسی   شنیدم همی داستانت بسی
که از دیو و شیر و پلنگ و نهنگ   نترسی و هستی چنین تیز چنگ
شب تیره تنها به توران شوی   بگردی در آن مرز و هم نغنوی
به تنها یکی گور بریان کنی   هوا را به شمشیر گریان کنی
بدرد دل شیر و چرم پلنگ   هر آنگه که گرز تو بیند به جنگ
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب   نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هژبر   ز بیم سنان تو خون بارد ابر
چنین داستان‌ها شنیدم ز تو   بسی لب به دندان گزیدم ز تو
بجستم همی‌کفت و یال و برت   بدین شهر کرد ایزد آبشخورت
یکی آن‌که بر تو چنین گشته‌ام   خرد را ز بهر هوی گشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردگار   نشاند یکی پورم اندر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور   سپهرش دهد بهر کیوان و هور
سه دیگر که رخشت به جای آورم   سمنگان سراسر به‌پای آورم

تـرا ام کـنون گـر بـخواهـی مـرا   نـبیند **همی**مرغ و مـاهی مـرا.»
سخن‌های آن ماه آمـده بـه بـن   تهمتن سراسـر شـنید آن سـخن
چو رستم بدان‌سان پری چهره دید   ز هر دانشـی نـزد او بـهره دیـد
بر خویش خواندش چو سرو روان   خــرامــان بـیامد بــر پــهلوان
بـفرمود تـا مـوبدی پـر هـنر   بـیاید بـخواهـد ورا از پـدر...

خوب دقت کنید، خلاصه مطلب این است که دختری ماهروی که ادعای پاکی و پرهیزکاری دارد و می‌گوید: «کس از پرده بیرون ندیده مرا، نه هرگز کس آوا شنیده مرا» نیمه شب تیره‌ای، پنهان از همه کس، به خوابگاه پهلوان مستی می‌آید و می‌گوید چون داستان‌های پهلوانی و جنگاوری تو را بسیار شنیده‌ام، خود را در راه مهر تو از دست داده، برای آن‌که پسری چون تو داشته باشم پیشت آمده‌ام و اگر مرا بخواهی مال توام.

البته این رفتار از دختری پاک و پر شرم شایسته و پسندیده نیست. اما عظمت کلام فردوسی به قدری است که وقتی گفتار دختر و دلیل دلدادگی‌اش را می‌شنویم، راستی و صفای دل و زبانش ما را مجذوب می‌سازد و رفتار این پری روی گستاخ را پسندیده و قابل تحسین می‌دانیم. هر دختری که لطافت و عظمت گفتار تهمینه را حس کند با خود می‌گوید: حق با توست، زیبای پر دل! بنازم هنر و دلبریت را تنها تو شایستهٔ چنین شوهر پرهنر هستی!

حالا این سرگذشت را به نثر برگردانید و ببینید در برگرداندن و گفتن آن، برای آن‌که محبوبیت تهمینه حفظ گردد و از بین نرود چه دشواری در پیش دارید.

از این گفتار مقصود من آن نیست که درام نویسی باید منحصر به سخن منظوم باشد. خیر. برعکس بسیاری از موضوع‌ها اصلاً به شعر در

نمی‌آید و باید به زبان سادهٔ مردم امروزی باشد. بلکه می‌خواهم بگویم حالت دادن به مکالمهٔ معمولی و بازی کردن با آن بسیار مشکل‌تر از دکلامه کردن و بار آوردن یک منظومه است. روشن‌تر بگویم، مثلاً بار آوردن و حالت دادن به چند صفحه از آثار صادق هدایت که نثرش ساده و زیباست و مطلب و مفهومش نیز عمیق و دلنشین است. بسیار مشکل‌تر از روح دادن به یک داستان شاهنامه است.

بنابراین برای آن که بتوانیم تیپ‌های دورهٔ خودمان را نمایش دهیم و در سن تئاتر به گفتگوی معمولی حسن و حسین و پرویز، صغرا و کبرا و فرنگیس جان بدهیم و با آن زندگی کنیم باید بیانی شیرین و با حالت و زنده داشته باشیم. همچنین از عهدهٔ نمایان ساختن عواطف مختلف و متضاد، که در نثر و گفتگوی معمولی مانند نظم آشکار و پدیدار نیست، به خوبی برآئیم. بدین منظور باید با حوصله و پشتکار فراوان قطعات بسیاری از آثار دو سه تن از زبده‌ترین نویسندگان معاصر ایران و از ترجمه‌های آثار دراماتیک مغرب زمین را تمرین کنیم.

ایجاد هنر ملی

حالا که سخن از ادبیات و درام نویسی به میان است بیان آن چه را که پانزده سال است آرزو می‌کنم، ضروری می‌دانم. برای ملت ما آن روز فرا رسیده است که در رشتهٔ تئاتر هنر ملی خود را ایجاد کند، تحولات عظیمی که در این چند ساله در شئون اجتماعی و فرهنگی و نیز در طرز تفکر عناصر مترقی مردم کشور ما روی داده سبب شده است که دیگر تنها ترجمهٔ آثار دراماتیک مغرب زمین تشنگی روحی ملت ما را ارضا نمی‌کند. مردم پیش‌رو خواهان آثاری هستند که از روحیه و خصال ملی‌شان مایه گیرد و بیان‌کنندهٔ زندگی گذشته و حال و بشارت دهندهٔ آینده درخشان ملت باشد.

در این‌جا روی سخن تنها با شاعران و نویسندگانی است که نیروی فکر و هنر خود را به خدمت مردم گمارده‌اند، زیرا از دیگران چنین کاری ساخته نیست.

من همیشه به دو سه نفر از شاعران که افتخار دوستی با آن‌ها را دارم گفته‌ام و در این‌جا نیز تکرار می‌کنم که تنها در راه گذشتگان رفتن و از تابش خورشید نبوغ آن‌ها خود را گرم ساختن و از ته خرمن آن‌ها دانه چینی کردن، کار هنرمند نیست. وظیفه هنرمندان این است که رهروان راه ناهموار فرهنگ آیندهٔ بشری باشند، نه این‌که در شاهراه صاف و کوبیدهٔ دیگران لنگ‌لنگان قدم بردارند و تفاخر کنند که چه خوب و زیبا می‌خرامند، گذشتگان را دورادور مشایعت کردن و آن را به خطا استقبال نامیدن هنر نیست. به استقبال شتافتن هنر است.

در داستان‌های باستانی و تاریخ ملت ما زمینه‌های زیبا و پردامنهٔ، مشحون از عواطف عالی انسانی، مثل داستان‌های ضحاک و کاوه، بابک خرم دین، مقنع و ده‌ها مانند آن وجود دارد. به نظر من برای پایه‌گذاری و ایجاد درام منظوم، شاعران ما باید با استفاده از تکنیک مدرن درام‌نویسی مغرب زمین، این موضوع‌های عالی را ـ که هیچ دست‌کمی از زمینه‌های تراژدی‌ها و درام‌های شکسپیرها و راسین‌ها و کورنی‌ها ندارند ـ به شکل درام به نظم در آورند. پوشکین نیز برای ایجاد دراماتورژی روس همین راه را برگزیده است.

اما شرط اصلی این کار این است که شاعران نیرومند و پر قریحه اول به تکنیک قدیم و جدید درام نویسی اروپایی آشنایی کامل یابند و ساده‌نویسی شاعری مانند ایرج را سرمشق کار خود قرار دهند.

نویسندگان برعکس باید موضوع‌های خود را از زندگی مردم دورهٔ ما انتخاب نمایند. ولی اگر هر بیمایه‌ای بخواهد به این کار دست بزند چنان که تا به حال بیشتر چنین بوده ـ ابتذال درام نویسی از این که هست نیز بیشتر خواهد شد.

خلاصه آن که تا درام نویسی در کشور ما ایجاد نگردد نمی‌توان ادعا کرد که در ایران تئاتر وجود دارد. زیرا وقتی سخن از تئاتر کشوری به میان می‌آید اول درام نویسی آن را می‌آورند. بدیهی است اگر ادبیات ملتی منحصر به ترجمهٔ آثار ملل دیگر باشد و آن ملت از خود، شاعر و نویسنده نداشته باشد نمی‌توان گفت چنین ملتی دارای ادبیات است. شاهد پیش افتادگی فرهنگ هر قوم آثاری است که آفریدهٔ خود آن قوم است. پیش افتاده‌ترین تئاتر پایتخت ما را می‌توان شعبهٔ کوچکی از تئاترهای طراز دوم و سوم اروپایی نامید ولی نام تئاتر ایران، نمی‌توان به آن داد.

اما تا درام نویسی ایرانی از این ابتذال نجات نیابد و دراماتورژی به مفهوم حقیقی ایجاد نگردد آیا جز ترجمه و روی سن آوردن آثار ملل دیگر چاره‌ای وجود دارد؟

اینک تمرین چند قطعه نثر

طلب آمرزش

از: صادق هدایت

باد سوزانی که می‌وزید خاک و شن داغ را مخلوط می‌کرد و به صورت مسافران می‌پاشید. آفتاب می‌سوزاند و می‌گداخت. آهنگ

یک‌نواخت زنگ‌های آهنین و برنجی، که گام‌های شتران با آن‌ها مرتب شده بود، شنیده می‌شد. [1] گردن شترها لنگر بر می‌داشت. از پوزۀ اخم آلود و لوچۀ آویزان آن‌ها پیدا بود که از سرنوشت خود ناراضی هستند. کاروان خیلی آهسته در میان گرد و غبار از میان راه خاک‌آلود خاکستری رنگ می‌گذشت و دور می‌شد. چشم انداز اطراف، بیابان خاکستری رنگ و شن‌زار بی‌آب و علف بود که تا چشم کار می‌کرد روی هم موج می‌زد و بعضی جاها به شکل پشته‌های کوچک دو طرف جاده ممتد می‌شد. فرسنگ‌ها می‌گذشت بدون این که یک درخت خرما این منظره را تغییر بدهد. هر جا در چاله‌ای یک مشت آب گندیده بود دور آن خانواده‌ای تشکیل شده بود.

هوا می‌سوزاند. نفس آدم پس می‌رفت. مثل این‌که وارد دالان جهنم شده باشند.

سی و شش روز بود که کاروان راه می‌پیمود. دهن‌ها همه خشک، تن‌ها رنجور، جیب‌ها تهی، پول مسافران مانند برف جلوی تابش آفتاب، عربستان بخار می‌شد.

ولی امروز وقتی که سر دستۀ مکاری‌ها روی «تپۀ سلام» رفت و از زوار انعام گرفت. گلدسته‌های طلایی نمایان گردید و همه مسافران صلوات فرستادند. مثل این بود که جان تازه‌ای به تن [2] رنجورشان دمیده شد.

خانم گلین و عزیز آقا با چادرهای عبایی بور خاک‌آلود از قزوین تا این جا در کجاوه تکان می‌خوردند. هر روز به نظرشان یک سال می‌آمد.

---

۱. این جمله در اصل این است: آهنگ یکنواخت زنگ‌های آهنین و برنجی شنیده می‌شد که گام‌های شتران با آن‌ها مرتب شده بود.
۲. در اصل: کالبد

عزیز آقا خرد و خمیر شده بود اما با خودش می‌گفت: «خیلی خوب است چون برای زیارت می‌روم. عرب پابرهنه‌ای، با صورت سیاه و چشم‌های دریده و ریش کوسه، زنجیر کلفت آهنین در دست داشت و به ران زخم قاطر می‌زد. گاهی بر می‌گشت و صورت زن‌ها را یکی یکی برانداز می‌کرد. مشدی رمضانعلی که مرد آن‌ها بود با حسین آقا ناپسری عزیزآقا در دو لنگه کجاوه نشسته بودند و با دقت پول‌هایش را می‌شمرد. خانم گلین، رنگ پریده، پردهٔ میان کجاوهٔ خودشان را پس زد، سرش را تکان داد و به عزیزآقا که در لنگهٔ دیگر نشسته بود، گفت:

از دور که گلدسته را دیدم روحم پرواز کرد. بی‌چاره شاباجی قسمتش نبود.»

عزیزآقا که با دست خال کوبیده باد زن در دست خودش را باد می‌زد جواب داد:

«خدا بیامرزدش! هر چه باشد ثواب کار بود. اما چطور شد که افلیج شده بود؟»

ـ با شوهرش دعوا کرد، طلاق و طلاق‌کشی شد. بعد هم ترشی پیاز خورد. صبح از نصف تنه‌اش افلیج شد. هر چه دوا درمان کردیم خوب نشد. من با خودم آوردمش تا حضرت شفایش بدهد.

ـ لابد تکان راه برایش خوب نبوده.

ـ اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار، همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر بمیرد آمرزیده شده.

ـ هر وقت این تابوت‌ها را می‌بینم تنم می‌لرزد. نه، من می‌خواهم توی حرم بروم، دم ضریح درد دلم را با حضرت بکنم، بعد هم یک کفن برای خودم بخرم آن وقت بمیرم.

ـ دیشب من شاباجی را خواب دیدم دور از حالا، شما هم بودید در باغ سبز بزرگی گردش می‌کردیم. یک سید نورانی با شال سبز، عبای سبز، عمامهٔ سبز، قبای سبز، نعلین سبز جلو آمد گفت: خوش آمدید، صفا آوردید. بعد با انگشتش یک عمارت سبز بزرگ را نشان داد و گفت: بروید خستگی‌تان را در کنید. آن وقت از خواب پریدم.

ـ خوشا به سعادتش!

قافله با جنجال می‌رفت و چاووش آن جلو می‌خواند.

* * *

چنان‌که ملاحظه می‌کنید، این قطعه نثر دارای چهار قسمت مشخص و مجزاست: قسمت اول (از ابتدای حکایت تا جملهٔ سی و شش روز بود که کاروان راه را می‌پیمود) توصیف مکان واقعه. توصیف بیابان بی‌پایان و خشک و سوزان عربستان و کاروانی که آهسته آهسته به طرف مقصود می‌رود. قسمت دوم (از جمله سی و شش روز بود... تا جملهٔ به عزیزآقا که در لنگه دیگر نشسته بود گفت...) توصیف پرسناژهای حکایت است. قسمت سوم (از جملهٔ از دور که گلدسته را دیدم... تا جملهٔ قافله با جنجال می‌رفت) مکالمهٔ پرسناژهاست. قسمت چهارم (جمله آخر قطعه) باز یک جملهٔ توصیفی است.

این قطعه نه مقدمهٔ یک درام است نه یک کمدی. اصل حکایت را تا آخر بخوانید. داستان شرح حال کسانی است که از هیچ‌گونه بدی و ناپاکی روبرگردان نیستند و چنین می‌پندارند که اگر یک لحظه خود را به ضریح امامی بچسبانند و یک قطره اشک بریزند دامنشان از تمام بدی‌هایی که کرده‌اند، پاک می‌گردد. بنابراین بیان احساسات خاصی در آن وجود

ندارد. **نویسنده فقط** کوشش دارد کسالت و رنج و ملالی را که از مسافرت با کجاوه و پالکی در چنین بیابان سوزانی به انسان دست می‌دهد توصیف کند و ما را از اعمال ریاکارانه چنین اشخاص ناپاک متنفر سازد.

با آن که قسمت اول این قطعه از جهت توصیف شبیه قسمت اول مقدمهٔ منیژه و بیژن است، اما نباید ریتم آن‌ها نظیر یکدیگر باشد، در آن‌جا موسیقی شعر به ریتم آهسته شکوه و جلال می‌بخشد. در صورتی که در این‌جا اگر همان ریتم را به کلام بدهیم بیان مان سست و وارفته خواهد بود.

پس ریتم قسمت اول را کمی تندتر از ریتم قسمت اول مقدمهٔ منیژه و بیژن انتخاب می‌کنیم. و اما در قسمت دوم، چون نویسنده از وصف بی‌انتها به پرسناژهای مشخص می‌پردازد، دامنهٔ توصیف تنگ‌تر می‌گردد و بیان، زنده‌تر می‌شود. بنابراین ریتم قسمت دوم باید کمکی تندتر از قسمت اول باشد.

قسمت سوم مکالمه معمولی و پیش پا افتادهٔ پرسناژهای داستان است و در میان مکالمه جمله‌های توصیفی وجود دارد. به گفتگوی آن‌ها باید ریتم مکالمه را داد و به نظر من گفتگوی آن‌ها را نباید کتابی، یعنی همان طور که نوشته شده است، بیان کرد. بلکه باید، همان طور که معمول این اشخاص است، کلمات را خرد کنیم و عامیانه حرف بزنیم. مثلاً به جای «شفایش بدهد» بگوییم (شفاش بده) به جای «برایش» (براش) و مانند آن.

اما قسمت چهارم که دو جملهٔ توصیفی بیشتر نیست: من مخصوصاً این دو جمله را در آخر این قسمت جا دادم تا این نکته آشکار گردد که اگر در یک قطعه حتی دو جمله یافت شود که از قسمت‌های دیگر

مشخص و مجزا باشد نباید بدان‌ها بی‌اعتنا بود. بلکه باید آن دو جمله را نیز با ریتم و آهنگ و حالت مخصوص خودشان بیان کرد.

بنابراین پس از آن که قسمت سوم را با لحن و آهنگ و ریتم گفتگوی معمولی تمام کردیم، وقفه‌ای طولانی می‌کنیم و با ریتم آهسته و صوت و آهنگ توصیفی دو جملهٔ آخر را بیان می‌نماییم.

حروف و کلمات را نجوید!

غالباً نوآموزان و حتی بعضی اکتورها، به سبب عدم دقت و یا به حسب عادت، بعضی از حروف را از کلام ساقط می‌کنند و یا به قدری جویده می‌گویند که به گوش نمی‌رسد. این عدم دقت یا عادت به علاوه بر آن که گاهی کلمه‌ای را که حرفی از آن ساقط شده است نامفهوم می‌سازد، موسیقی و شیرینی کلام را نیز از بین می‌برد.

برای عادت دادن خود به تلفظ حروف و کلمات، قطعات نظم و نثر را که برای تمرین انتخاب می‌کنید گاه به گاه چکشی بخوانید. یعنی مثلاً برای تلفظ حروف ب و پ و میم دو لب را روی هم به سختی و بیش از اندازه لازم فشار بیاورید. همچنین برای تلفظ دال زبان را به سق به سختی و بیش از اندازهٔ لازم فشار دهید و نیز برای تلفظ ف و واو دندان را روی لب به سختی فشار دهید. همین طور سایر حروف.

البته این تمرین را همیشه با صدای بلند اجرا کنید و قطعه را گاهی بار اول بسیار تند، بار دوم کندتر و بار سوم یا چهارم با ریتم معمولی و گاهی نیز برعکس بار اول چکشی و آهسته، بار دوم تندتر، و بار سوم و چهارم بسیار تند و چکشی بخوانید.

ولی خوب دقت کنید که فشار روی حروف و کلمات در شما عادت ثانوی نگردد. زیرا بعضی برعکس عادت دارند که بی‌جا و بدون سبب روی حروف، مخصوصاً روی حروف ساکن آخر کلمه فشار بیاورند این نیز خود عیب دیگری است که باید از آن دوری جست. بهترین شیوه آن است که حروف و کلمات را چنان اداکنیم که به خوبی به گوش برسند و در عین حال بیان ما خشن و زشت و زننده نباشد.

تمرین دیگر

یک قطعه از تراژدی اتللو اثر ویلیام شکسپیر

«اتللو (یکی از سرداران ونیز) دزدمونا (دختر برابانشیوسناتور ونیز) را از خانهٔ پدر ربوده و به همسری انتخاب کرده است، پدر دختر شکایت به سنا می‌برد و سناتورها از اتللو درین باره توضیح می‌خواهند. اتللو می‌گوید:»

اتللو ـ بزرگواران با شوکت و اقتدار، این که من دختر این پیرمرد را ربوده‌ام راست است اما بدانید که او را به زنی گرفته‌ام. سر و ته گناه من همین است. من در سخن‌گویی خشن هستم و از گفتار شیرین بزم جویان بهره ندارم، چون از هفت سالگی که بازوهای من قوتی گرفته‌اند، تا نه ماه پیش، کاری خوش‌تر از نبرد در میدان جنگ نداشته‌اند. از این جهان بی‌پایان جزگیر و دار جنگ چیزی نمی‌دانم و اگر دربارهٔ خودگفتگو کنم نمی‌توانم داد سخن بدهم. با وجود این، اگر تاب این گوش دادن داشته باشید و اجازه بدهید، سرگذشت عشقم را ساده و بی‌پیرایه بیان خواهم کرد تا بدانید باکدام دارو، کدام افسون و کدام جادو ـ چنان که به من نسبت می‌دهد دل دخترش را به‌دست آورده‌ام.

فرماندار ونیز ـ اتللو هر چه داری بگو!

اتللو ـ پدرش مرا دوست می‌داشت بیشتر روزها مهمانم می‌کرد. همیشه سرگذشت زندگی‌ام را، جنگ‌هایی راکه دیده بودم و نیک و بدی راکه به من رسیده بود می‌پرسید. زندگی گذشته. حادثه‌های سخت، پیش آمدهای هول‌انگیز دریا و خشکی، و یا این‌که چگونه در جنگ خونینی برای رخنه یافتن به یک قلعه به پای مرگ رسیده و جان به‌در بردم. چگونه دشمن نابکار اسیرم کرده به بندگی فروخت، و چطور از آن بند آزاد شدم. همه این یادگارها دوباره در نظرم جان می‌گرفت و آن‌ها را نقل می‌کردم. همچنین از سرد و گرم‌هایی که در سفر چشیده بودم، از غارهای فراخ، بیابان‌های خشک، تخته سنگ‌های بزرگ، کوه‌های سربه آسمان کشیده و قبیله‌های آدمخوار که یکدیگر را می‌درند، حکایت به میان می آمد. دزدمونا به شنیدن این داستان‌ها بسیار مایل بود و گاهی که پی کار خانه می‌رفت به شتاب آن کار را انجام داده برمی‌گشت و سراپا گوش بود. چون این حال را از او دیدم فرصتی به‌دست آورده، به وسیلهٔ مناسبی بر آن داشتمش که به اصرار زیاد از من خواهش کند تا داستان جهانگردی خود را، که بی‌ترتیب شنیده بود، سراسر حکایت کنم. او خواست، من هم پذیرفتم و نقل کردم، چند بار دیدم، هنگامی که سخن به سختی‌های جانفرسا که در جوانی کشیده بودم می‌رسید، اشک‌هایش فرو می‌ریخت. در پایان سرگذشت آه زیاد می‌کشید و می‌گفت: «داستان شگفتی است! بسیار شگفت! ای کاش نشنیده بودم!» با وجود این آرزو می‌کرد که پروردگار او را چون من مردی آفریده بود. گاه می‌گفت: «اگر دوستی داری که فریفتهٔ من باشد داستانت را به او بیاموز تا برایم نقل کند، با این داستان دل مرا خواهد ربود.» به این اشاره زبانم باز شد. او برای

خطرهایی که در روزگار جوانی بر من گذشته بود، برای هنرها و مردانگی‌ام فریفته‌ام شد. من برای تأثری که سرگذشتم در او می‌کرد دل به او سپردم. این است جادوئی که به کار برده‌ام... دزدمونا آمد بگذارید خودش گواهی بدهد.

* * *

این قطعه را به سبب شباهتی که با داستان مهرورزی تهمینه و رستم دارد برای تمرین در این‌جا نقل کردم تا از جهت تحلیل پسیکولوژیک برای نو آموزان مشکل نباشد. شما خود قطعات دیگری از پیس‌های اتللو ـ هیاهوی بسیار برای هیچ، اثر ویلیام شکسپیر ـ ولپن، اثر بن جونسون ـ در اعماق اجتماع (یا در ژرفا) اثر ماکسیم گورکی ـ مستنطق، اثر پریستلی، ترجمهٔ بزرگ علوی ـ مازیار، اثر صادق هدایت ـ بادبزن بانو ویندرمیر، اثر اسکاروایلد ـ باغ آلبالو، اثر چخوف، ترجمهٔ بزرگ علوی ـ دشمنان، اثر ماکسیم گورکی، ترجمهٔ کریم کشاورز ـ کسب و کار میسیزوارن، اثر برناردشاو، ترجمهٔ بزرگ علوی ـ انتخاب کنید و تمرین نمائید.

کشش کلمات

یکی دیگر از شرایط پاکیزه و زیبا سخن گفتن این است که کشش و ارزش هجا (سیلاب)های هر کلمه را بدانیم و برای دریافتن این مطلب به قدری مطالعه و ممارست کرده باشیم که اصول و قواعد آن برای ما ملکه شده باشد.

من بسیاری از ناطقین و خطیبان و منظومه خوان‌ها و اکتورها را دیده‌ام که ابداً به این مطلب مهم توجه ندارند. و چون توجه ندارند کلمات را از شیرینی و زیبایی طبیعی می‌اندازند و سخنشان سست و وارفته است. برای رفع این نقیصه مطالعه کشش هجاها امری ضروری است.

من فقط به عنوان مفتاح و راهنما نکات و اصول مهم را که برای فن ما لازم است ذکر می‌کنم و باقی را به عهده خواننده وا می‌گذارم:

۱) هر کلمه از یک یا چند هجا (سیلاب) ساخته شده است.

۲) دو نوع هجا وجود دارد: ۱ـ هجای بلند. ۲ـ هجای کوتاه.

۳) حروف بر دو قسمند: بی‌صدا و صدادار

۴) حروف بی‌صدا مانند ب، ت، پ، ک، ل، م...

۵) حروف صدادار دو نوعند: بلند و کوتاه.

۶) صدا دارهای بلند که آن‌ها را حروف می‌گویند سه حرف است. آ ـ او ـ ای.

۷) صدا دارهای کوتاه که در تلفظ وجود دارند ولی از کتابت حذف می‌گردد نیز سه حرف است: اَ ـ اِ ـ او یا زبر ـ زیر ـ پیش.

۸) هیچ حرف بی‌صدا بدون کمک یک حرف صدادار متحرک نمی‌گردد.

۹) از ترکیب یک حرف بی‌صدا و یک صدادار بلند یک هجای بلند ایجاد می‌گردد، مانند: پا ـ مو ـ دی.

۱۰) از ترکیب یک حرف بی‌صدا و یک صدا دار کوتاه (که حرکات زبر، زیر، پیش باشد) یک هجای کوتاه ایجاد می‌گردد، مانند: س ـ ش ـ ک. در زبان ما هجای کوتاه معنا ندارد مگر آن که با حرف ساکن دیگری ترکیب گردد، مانند: کف، ده (به کسر دال) که (به ضم کاف)

کلمات دارای یک هجای بلند:

پا، جا، ما ـ رو، مو، سو، بو، شو (شوهر) گو ـ دی، زی (بسوی).

کلمات دارای یک هجای کوتاه:

کف، تب، دف، رف، مه (به فتح میم)، در، سر، غم، نم، من ـ ده، زه، به، مه، کش ـ در، پر، خور، که، پل.

کلمات دارای یک هجای بلند و یک حرف ساکن

با مد آ ـ بار، دار، خار، داس، مار، صاف، سار، جان، پار، خام، تار، بام، کار، نار، کام، زار، رام، باد، نام، راه، جام، آز، گاز، ماه، پاک، باز، ناز، ماش، آش.

با مد او ـ پور، هور، کور، گور، دور، پول، سور، مور، روی، موی، کوی، کوه، جوی، نور، بوس، زور، زود، خون، پوک، سوک (ماتم).

با مد ای ـ کیش، میغ (ابر)، دیه (ده)، جیر، سیر، پیر، دیر، زیر، گیس، خیس، خویش، پیش، ریش، سیخ، میخ، تیغ، ایز (ردپا)، تیز، میز، پیه، پیچ، هیچ.

کلمات دارای یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن

با حرکت زبر ـ هزل، پست، دست، قرض، فرض، هرز، عزل، مست، کشف، ظرف، چند، مرز، بست، فصد، (رگ زدن).

با حرکت پیش ـ چیست، پست، گفت، مفت، بله، پتک، سست، گرز.

با حرکت زیر ـ چفت، کتف، کفت، مثل، جرز، فرز، مهر، چهر، فکر، بکر، زشت، اسم، مصر.

اینک از مقایسه این چهار دسته کلمات به آسانی در می‌یابیم که:

۱ـ کشش کلمات دارای یک هجای بلند بیشتر از کلمات دارای یک هجای کوتاه است، مانند، پا، مو، زی، (بلند) تب، دف، غم، زه، (کوتاه).

۲ـ کشش کلمات دارای یک هجای بلند و یک حرف ساکن مساوی کشش کلمات دارای یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن است، مانند: جام، بوس، خویش، دست، سفت، چهر. زیرا اولی دارای دو حرف بی‌صدا و یک صدادار بلند است و دومی دارای سه حرف بی‌صدا و یک حرکت کوتاه است. در این کلمات البته کشش روی هجاهاست که در اول کلمه قرار دارد، (نه روی حرف ساکن).

۳ـ اگر به بعضی از کلمات یک هجایی بلند یک حرف ساکن بیفزاییم کلمه دیگری ایجاد می‌گردد که کشش از کلمهٔ اولی بیشتر است، مانند: پا، پای ـ جا، جای ـ رو، روی ـ مو، موی ـ کو، کوی ـ دی، دیر ـ زی، زیر.

۴ـ هرگاه به بعضی از کلماتی که از یک هجای بلند و یک حرف ساکن و همچنین از یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن ترکیب شده‌اند یک هاء غیر ملفوظ افزوده شود، حرف ساکن آخر کلمه متحرک می‌گردد و کلمه دو هجایی می‌شود. مانند: بار، باره ـ یار، یاره ـ جام، جامه ـ نام، نامه ـ روی، رویه ـ ریش، ریشه ـ دست، دسته ـ قرض، قرضه ـ بست، بسته ـ گفت، گفته ـ چفت، چفته ـ چهر، چهره...

اکنون در کشش این کلمات دو هجایی دقت کنید، به آسانی در می‌یابید آن کلماتی که دارای یک هجای بلند بودند حالا که دو هجایی شده‌اند نیز تقریباً کشش اولی خود را از دست نداده‌اند و کشش در همان هجای بلند باقی مانده است، مانند: باره ـ جامه ـ نامه ـ خامه.

اما کلماتی که دارای هجای کوتاه بودند حالا که دو هجایی شده‌اند کشش خود را از دست داده‌اند، مانند: دسته ـ قرضه ـ بسته ـ گفته ـ چفته ـ چهره.

۵ـ از این مقایسه‌ها چنین نتیجه می‌گیریم که کشش روی هجاهای بلند است، یا به عبارت دیگر هجاهای بلند دارای کشش هستند نه هجاهای کوتاه. باز برای روشن تر شدن این مطلب، در کلمات دو هجایی (مرکب از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه) جای هجاها را عوض می‌کنیم. به این معنی که در کلمات: باره ـ جامه ـ نامه ـ خامه ـ هجای بلند در اول کلمه واقع شده است، اینک کلماتی دو هجایی (یکی بلند و یکی کوتاه)

می‌آوریم که هجای کوتاه در اول کلمه واقع شده باشد، مانند: سرما ـ پروا ـ رسوا ـ فردا ـ ترسا ـ کشتی ـ هستی ـ کرپی ـ کرسی ـ گردو ـ پستو ـ کرمو.

ملاحظه می‌کنید که در این کلمات کشش نیز جای خود را عوض کرد و از اول کلمه به آخر کلمه افتاد، زیرا هجای بلند در آخر کلمه است.

کلمه دو هجایی

مرکب از دو هجای کوتاه:

سرمه، لحظه، غنچه، چمن، ترمه، پنبه، دسته، صنم، سمن، رقم، کلم، شکن، سرور، پرسش، مهوش، فندک، چهره، مهره، دلمه، رستم، قسمت، عصمت، کثرت...

در این کلمات، چون از دو هجای کوتاه ترکیب یافته‌اند، هیچ یک از هجاها کشش ندارند و به این جهت خود کلمات نیز بی‌کشش و زود گذرند.

کلمات دو هجایی

مرکب از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه:

دانش، رامش، کاظم، کاذب، کاتب، باور، گازر، مادر، لاله، سایه، مایه، کاغذ، خارش، خواهش، کاهش، نامه، خامه، چامه، کاسه، سازش، فاحش، مالش، ماهر...

بیژن، هیزم، ریمن، ایمن، شیون، میهن، زیور، شیشه، ریشه، پیشه...

کوسه، پوشش، بوسه، مویه (زاری)، کوهه (قاچ زین)، رویه، بویه (آرزو)، لوله، کوشش...

در این کلمات، چون هجای بلند در اول کلمه است، کشش نیز در اول کلمه است.

کلمات دو هجایی

مرکب از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند:

سرما، گرما، پروا، کرنا، برنام، فردا، رسوا، **افسا**، (افسون کننده)، ترسا.
کرپی، کرسی، سختی، هستی، پستی، کشتی...
گردو، پستو، کرمو...

اما در این کلمات، برعکس، چون هجای بلند در آخر کلمه است کشش نیز در آخر کلمه است.

کلمات دو هجایی

مرکب از یک هجای کوتاه، یک هجای بلند و یک حرف ساکن:

پرهیز، پرویز، مشروب، معلوم، پدرام...

در این کلمات، چون هجای بلند در آخر کلمه است و حرف ساکنی نیز به آن ملحق شده است؛ پس به طریق اولی کشش نیز در آخر کلمه قرار دارد.

کلمات دو هجایی

مرکب از یک هجای بلند، یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن:

سیمرغ، گاورس، آزرم، پازهر...

خوب دقت کنید با وجود آن که در این کلمات هجای بلند در اول کلمه قرار دارد، اما کشش در ترکیب هجای کوتاه و حرف ساکن، یعنی در آخر کلمات، باقی می‌ماند. زیرا ارزش و کشش یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن بیشتر از یک هجای بلند است.

کلمات دو هجایی

مرکب از دو هجای بلند:

بازو، سیما، بابا، پارو، موسی، بالا، یاسا (قانون)، زیبا، **ماهی، سوری** (گل)، روزی، دیزی، تازی، کوشا...

در این کلمات و مانند آن‌ها. چون هر دو هجا بلند است، **هر دو دارای** کشش مساوی است؛ و به این جهت کلمات نیز پر کشش و **سنگین** اند کشش این کلمات را با کشش کلمات دو هجایی کوتاه مانند **چمن**، صنم، رقم، شکن و پرسش بسنجید تا تفاوت آشکار گردد.

کلمات دو هجایی

مرکب از دو هجای بلند و یک حرف ساکن:

بیدار، بیمار، آمار، دادار، بیکار، کوتاه، روناس، خاموش، جاسوس، گیلاس، کانون، ماهور، ناموس، پیرار، فانوس.

در کلماتی که دارای دو هجای بلند است، هر دو هجا دارای کشش مساوی می‌باشند؛ ولی در این کلمات چون کشش هجای مرکب، از یک هجای بلند و یک حرف ساکن بیشتر از کشش یک هجای بلند است، بنابراین کشش هجای اول کلمه از بین رفت و کشش هجای دوم یعنی کشش آخر کلمه باقی ماند.

کلمات دو هجایی

مرکب از یک هجای بلند یک حرف ساکن، یک هجای بلند

یک حرف ساکن:

کاردار، کارزار، پارسال، کاروان، ساربان، شارسان (شهر)، دارکوب، خانمان، جاودان، پیه سوز، زیرپوش، زورمند، تیزبین، تیزهوش، ناردان، ناودان، دادیار، رازدار، شاخسار، پاسدار...

در این کلمات، چون هر دو جزء کلمه از لحاظ کشش مساوی هستند، کشش در هر دو باقی می‌ماند. به این جهت این نوع کلمات نیز پر کشش و سنگین و دیرپایند.

این نکته را دقت کنید که در بعضی از کلمات بالا مانند: کاروان، ساربان، شارسان، خانمان، جاودان و مانند آن‌ها، کشش جزء دوم کلمه مساوی کشش جزء اول نیست. زیرا ما در محاورهٔ فصیح نیز آی مدی جزء دوم را مانند آی مدی جزء اول تلفظ نمی‌کنیم. تلفظ آی دوم بینابین حرف مد آ و حرکت زبر است، اما گاهی در نظم، به مناسبت وزن شعر، ناگزیر آی دوم را نیز مانند آی اول تلفظ می‌کنیم و در این صورت کشش دو جزء کلمه مساوی هم می‌گردد.

این نکات را دربارهٔ کشش کلمات به عنوان مفتاح و راهنمای کار گفتیم و مطالعه کشش را در کلمات سه هجایی و چهار هجایی و انواع آن‌ها به عهدهٔ خواننده می‌گذاریم.

باید این مطالعه را با دقت و پشتکار و دربارهٔ بسیاری از کلمات انجام داد و به قدری ممارست کرد تا ملکه شود و بتوان هنگام سخنگویی در سن یا منظومه خوانی یا نطق و خطابه، بدون آن که فکر و حواس متوجه

پیدا کردن کشش کلمات گردد، خود به خود کشش صحیح و مناسب هر کلمه را به آن داد و بیان را از شیرینی نینداخت.

پس از این مطالعه به آسانی در می‌یابیم چرا مثلاً کلمه پرسه بی‌کشش است و کلمه پارسی کشش دارد و اندازه کشش آن نیز نسبت به کلمات دیگر چه اندازه است. همین طور کلمات کلاه دوز و کله پز ـ مسگر و ماست بند، همین طور مثلاً این سه کلمه مرکب: کتابخانه، سرباز خانه، پاسدار خانه که کلمه سوم از شدت کشش ثقیل است.

من علاوه بر مطالعهٔ کشش کلمات در نظم و نثر، گاهی که از مطالعه کتابی خسته می‌شوم، به عنوان تفریح، بعضی از کلمات آن کتاب را انتخاب می‌کنم و با آن‌ها بازی می‌کنم. به شما هم توصیه می‌کنم این بازی را با کلمات بکنید، فایدهٔ زیادی خواهید برد.

آن بازی این است که یک کلمه، مثلاً آتش را انتخاب می‌کنم. بعد کلمات دیگری که مشتق از آن است در کنار آن می‌نویسم:

آتش ـ آتشی ـ آتشین ـ آتشبار ـ آتشپاره.

پری ـ پری‌رو ـ پری‌روی ـ پری‌رویان ـ (گاهی هم یک کلمه ساختگی و من درآوری اضافه می‌کنم) پری‌رویانه.

(دی) ـ دیو ـ (دیوا) ـ دیوان ـ دیوانه ـ دیوانه وار (دیوانه واری).

دیر، دیر پا، دیر بارور، دیر آشنا، دیر وزود، دیری نپائید، دیر آمدی ای نگار سرمست.

بعد جا عوض کردن کشش را در هجاها و در کلمات مختلف به‌دقت مطالعه می‌کنم و می‌سنجم و هر سلسله کلمه را با کشش مناسب چندین بار تکرار می‌کنم. این تمرین برای من بسیار خوب و پر فایده بوده است.

در پایان این مبحث این نکته را ناگفته نگذاریم که رعایت کشش صحیح و مناسب هجاها و کلمات فقط برای وقتی است که لازم است در

سن، فصیح حرف بزنیم. والا اگر در پیپسی بنا باشد عامیانه حرف بزنیم پایهٔ بیشتر این اصول و قواعد دگرگون می‌شود. مثلاً در محاورهٔ معمولی و عامیانه دیگر به کلمه سرما کشش خاص آن را نمی‌دهیم و می‌گوییم:

«امروز آنقد (آنقدر) سرما (بی‌کشش) خوردم که نگو و نپرس»

«اون پی‌سوز و (پیه سوز را) بده ببینم.»

«نه زیرپوش (بی‌کشش) دارم نه روپوش (بی‌کشش).» و مانند این‌ها.

از ج. ب. جوان

نقل از مجله سخن

دو قطعه نثر برای تمرین

رنگرز

۱

بر بالای چوب بست بلندی رنگرز جوان آستین‌های پیراهن آبی خود را بالا زده دیوارها را رنگ می‌کند. بالاتر از آن جا که او ایستاده، در طبقهٔ سوم خانهٔ روبرو، دختر زیبای همسایه کنار پنجره نشسته او را نگاه می‌کند و می‌خندد.

۲

رنگرز به چابکی قلم را در رنگ فرو برد و خط زرد و پهنی بر دیوار کشید.

«بالاخره روزی رسید که بازوان ورزیده و چهره مردانهٔ کارگران دل زن‌ها را ببرد نه موهای روغن زده و لباس‌های قشنگ جوانان پولدار.

جای این بیچاره پسر ارباب که صبح تا شام زیر پنجره سوت می‌زند و گل می‌اندازد خالی...»

به بالا نگاه کرد. دختر چشمان سیاهش را از او بر نمی‌داشت و همچنان می‌خندید.

۳

آفتاب بهاری بر علف‌های نورستهٔ روی بام می‌تابید. زیر پای او، توی آب سبز رنگ حوض چهار ماهی قرمز، بی‌حرکت، ازگرمی نور خورشید لذت می‌بردند.

«... کی می‌گوید دختران اعیان متکبرند؟ راه و رسم عشق بازی را این‌ها می‌دانند. نه ناز بی‌جا می‌کنند و نه خشم بی‌موقع می‌گیرند. بی‌شک هم اکنون اگر دستش می‌رسید مرا به سینه می‌فشرد و می‌بوسید. او دیگر مثل دختر عمویم فکر این را نمی‌کند که من پول دارم یا نه. چشم این‌ها از پول سیر است...»

به بالا نگاه کرد. دختر بیشتر خم شده بود و همچنان می‌خندید. موهای سیاهش آنقدر بلند بود که از پنجره به بیرون می‌آویخت.

۴

یک قطره رنگ در حوض چکید و آرامش ماهی‌ها را به هم زد. چهار کبوتر سفید از زیر شیروانی در آمدند و پریدند.

«... خوشبختی چه آسان به‌دست می‌آید و مردمان غافلند. نه جستجو می‌خواهد نه تکاپو. فقط باید کمی انتظار کشید. اگر زندگی آن قدر شیرین است، پدرجان، تو چطور راضی شدی خودکشی کنی...»

به بالا نگاه کرد. این بار مثل این که دختر چیزی می‌گفت یا اشاره‌ای می‌کرد، درست معلوم نبود.

۵

عرق پیشانی را با پیش‌بندش پاک کرد. رنگ را قدری بهم زد تا ته‌نشین نشود.

«... حالا که او می‌خواهد سر صحبت را باز کند دیگر سزاوار نیست من ساکت بمانم. ممکن است گمان کند به او اعتنا نمی‌کنم. خوب است با دست بوسه‌ای به سویش بفرستم...»

قدری جا به جا شد و سطل را به سر یکی از چوب‌ها آویخت. آن وقت یک دستش را به دیوار تکیه داد و دست دیگر را به سوی لب‌ها برد.

٦

اما ناگهان میخی سست شد و از سوراخ درآمد، تخته لرزید و یک‌باره در رفت و او همچنان که دست به لب داشت چند لحظه در هوا ماند و بر روی سنگ‌های کف حیاط سرنگون شد.

ماهی‌ها به ته آب فرو رفتند.

دختر همسایه پنجره را بست و رفت.

قطعه دیگر

استکان شکسته

کافهٔ کوچک خیابان اسلامبول تقریباً پر از جمعیت بود. فقط کنار بخاری رومیزی خالی دیده می‌شد. چون هوای کافه گرم بود مشتری‌ها دور از بخاری جا می‌گرفتند.

آن روز از صبح زود باران می‌بارید.

پیرمردی داخل کافه شد. لبهٔ کلاه مشکی کهنه‌اش از باران سنگین شده دور سر و صورتش آویزان شده بود و قطرات آب از لبهٔ کلاه به صورت و دور گردنش می‌چکید. پیرمرد قد نسبتاً کوتاهی داشت و کمی خمیده راه می‌رفت. لکه‌های گل به شلوار و پایین پالتوش، که تار و پود آن به چشم می‌زد، شتک زده بود. معلوم بود راه زیادی رفته است.

پیرمرد با احتیاط از کنار میزها رد می‌شد و کوشش می‌کرد لباسش یا دستش به کسی نخورد و یا اسباب زحمت کسی نشود.

لحظه‌ای ایستاد. نگاهی به جمعیت انداخت. همین که کنار بخاری میز بی‌صاحبی دید چهره‌اش شکفته شد و راست به طرف آن آمد. پهلوی بخاری نشست و دو دستش را به طرف آن دراز کرد. پس از آن کلاه خود را برداشت، تکانی داد و با احتیاط کنار میز گذاشت. چند قطره آب از لابلای موهای پشمکیش غلطیده بر روی پیشانیش فرو ریخت. با پشت دست پیشانیش را پاک کرد و باز دست‌هایش به طرف بخاری دراز شد.

لحظه‌ای بعد پیشخدمت جلو میز او آمد.

ـ چی میل دارید؟

ـ می‌خواهم یک شیر قهوه بخورم.

پیشخدمت کهنه‌ای راکه زیر سینی در دست چپ داشت بیرون آورد و ریزه‌های شیرینی راکه روی میز پخش بود پایین ریخت.

ـ ببخشید! قیمت شیر قهوه چنده؟

ـ شش ریال و نیم.

ـ شش ریال و نیم؟ گرونه.

ـ تقصیر من نیست. به جیب من که نمیره. شیش ریالش را ارباب می‌گیره، دهشاهیش هم به من می‌رسه. ما که این‌جا حقوق نداریم.

ـ اتفاقاً... می‌خواستم بگم... من شش ریال بیشتر ندارم... نمی‌شه شما دهشاهیتون را از من نگیرید؟

پیشخدمت نگاهی از کنار چشم به او انداخت و بدون آن که آره یا نه‌ای بگوید به طرف مشتری دیگر رفت...

من و رفیقم که یک میز دورتر از پیرمرد جا داشتیم متوجه او بودیم. موهای سفید، صورت نجیب و گیرا و ریخت موقر او نگاه مرا جلب کرده بود. ناگهان رفیقم گفت: اهاه! یادم آمد. فکر می‌کردم این پیرمرد را کجا دیده‌ام. چند وقت پیش در اداره روزنامه‌ای در اتاق سردبیر بودم. این پیرمرد آن‌جا آمد و می‌گفت: من فرانسه خوب می‌دانم. می‌توانم مقالات مجله‌ها و روزنامه‌های فرانسه را به قیمت خیلی ارزان برای شما ترجمه کنم. حاضرم امتحان بدهم. یک مقاله بدید من همین جا ترجمه می‌کنم.

دوباره پیشخدمت جلو او آمد، یک استکان بزرگ که تا نیمه آن قهوهٔ سیاه بود و یک شیر خوری روی میزش گذاشت. پیرمرد در حالی که با وقار و ادب از پیشخدمت تشکر می‌کرد، شش ریال پول سیاه که از پیش در دستش گرفته بود روی میز ریخت. پیشخدمت پول را جمع کرد و بی‌اعتنا از او دور شد.

پیرمرد با احتیاط شیر را توی استکان ریخت. سه حبه قند را که کنار استکان بود در آن انداخت و مشغول به هم زدن شد. سپس استکان را به لب برد ولی فوراً به زمین گذاشت. معلوم بود هنوز داغ است.

از طرز نشستن و حرکات و رفتار پیرمرد فهمیده می‌شد که گذشتهٔ نسبتاً با رفاهی داشته است.

در انتظار خنک شدن شیر قهوه، پیرمرد دو دست خود را به اطراف استکان می‌چسباند. بعد آن‌ها را به هم می‌مالید و دوباره استکان را در دو دست خود فشار می‌داد. انگشت‌هایش گاهی از استکان جدا می‌شدند، دوباره آن را به سختی در میان خود می‌فشردند و از گرمی آن لذت می‌بردند.

ناگهان پیرمرد نگاهی به کلاه خود انداخت و آن را برداشت تا کنار بخاری بگذارد. در این میان آستینش به لبهٔ استکان خورد و آن را به زمین انداخت. از صدای افتادن و شکستن استکان عده‌ای از مشتری‌ها متوجه پیرمرد شدند. خانمی که نزدیک میز او نشسته بود با هول و هراس پالتوی خود را کنار کشید، ولی دیر شده بود و چند قطره شیر و قهوه به دامن پالتوش شتک زد.

پیرمرد هول زده و رنگ پریده آهسته از جا برخاست. با لبخند اسف‌انگیزی زیرچشمی به جمعیت نگاه می‌کرد و مثل این‌که می‌خواست به همه بگوید که این حادثه عمدی نبوده است. بالاخره کلاهش را به سر گذاشت و می‌خواست راه بیفتد. صاحب کافه از پشت دستگاه بیرون آمد. پیشخدمت جلو پیرمرد ایستاد.

ـ پول استکان را بدید.

مرد در حالی که سرش را پایین انداخته بود، رنگ پریده و متبسم جواب داد:

ـ من به شما گفتم که شش ریال بیشتر پول ندارم.

پیرمرد به طرف در رفت. پیشخدمت بدون حرکت در جای خود ایستاد. سیما و رفتار پر از شرم و وقار پیرمرد به هیچ کس اجازه نمی‌داد که جلو او را بگیرد.

فریاد صاحب کافه بلند شد:

ـ بی‌عرضه! اگر تمام ظرف‌های این جا را بشکنند تو همین طور می‌ایستی و نگاه می‌کنی.

در این موقع جوانی که تنها در گوشهٔ کافه نشسته و غرق در مطالعه کتاب و یادداشت مطالب آن بود به پیشخدمت گفت:

ـ پول استکانت را من می‌دم. یک شیر قهوهٔ دیگه به پیرمرد بده. یکی از مشتری‌ها از دم در جواب داد: مدتی است پیرمرد بیرون رفته.

جوان بی‌اختیار از جا برخاست و بدون آن که کتاب و کاغذ خود را جمع و جور کند به سرعت بیرون رفت.

چند دقیقه دیگر جوانک داخل کافه شد. روی شانه‌هایش خیس شده بود و قطره‌های آب باران از نوک موهای جلو سرش که مانند برگ گل داودی فتیله شده و در هم پیچیده روی پیشانی‌اش ریخته بود، به صورتش می‌چکید.

او تنها بود.

بدون آن که با کسی حرف بزند پشت میزش نشست و به کار خود ادامه داد...

گیرایی داشتن

شما هم حتماً بارها صورت‌های مردان و زنانی را دیده‌اید که هیچ عیب و نقصی در آن‌ها نیست و تمام اسباب صورت به جای خود خوشگل و مقبول است، اما ترکیب آن‌ها گیرایی ندارد و صاحبان این چهره‌ها هر اندازه طنازی کنند قادر به دلبری نیستند.

مردم در این باره می‌گویند: «چه صورت لوس و بی‌نمکی دارد!» «چقدر بی‌مزه است!»، «مثل شیربرنج وارفته است»...

همچنین صورت‌هایی دیده‌اید و می‌بینید که حتی بعضی از اعضایشان عیب و نقص دارد، رنگ صورت نیز چندان مطبوع نیست، اما همهٔ این‌ها روی هم رفته با مزه است و گیرایی دارد. مردم در این باره می‌گویند: «زشت بانمکی است»، «خوشگل نیست‌ها، زشت هم هست، اما نمی‌دونم چی تو صورتشه که دل آدم را می‌برد»، «مثل این که مهرهٔ مارداره».

این «نمی‌دانم چه» مثل این است که برای سایر ملل نیز قابل درک است اما قابل توصیف نیست. فرانسوی‌ها نیز برای این معنی عیناً مانند ما می‌گویند:

Ila un je ne suis puoi

من آن قدر که مقدورم بوده است در توصیف‌های شعرای متقدم و معاصر جستجو کرده‌ام تا شاید برای این گیرایی یدرک و لایوصف تعبیر و توصیف رساتری بیایم. اما یا توصیف من جز وجود ندارد و یا من نتوانسته‌ام پیدا کنم. تنها حافظ در یک بیت می‌گوید:

شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد

بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد.

در این بیت نیز چنان که ملاحظه می‌کنید حافظ این گیرایی غیر قابل توصیف را با آن که همان «نمی‌دانم چه» است توصیف کرده.

در هر صورت این «نمی‌دانم چه» یا «آن» و یا Un je ne suis Puoi برای صورت و صوت و بیان منظومه خوان و اکتور لازم است تا بتواند شنوندگان و تماشاگران خود را مجذوب سازد. دقت کنید! خوشگلی «تو

ذوق» اکتورها و اکتریس‌های بی‌هنر فیلم‌های آمریکایی ضرورتی ندارد. بگذار صورت زشت باشد اما کمکی نمک یا «نمی‌دانم چه» یا «آن» روی آن پاشیده باشد.

همان طور که صورت لوس و بی‌نمک را با هفت دست بزک که سهل است، با هفتاد دست بزک هم نمی‌توان با نمک و گیرا ساخت، به صورت بی‌نمک اکتور هم با هیچ گریم و بزکی نمی‌توان گیرایی بخشید، و اگر چنین اکتوری صاحب علوم اولین و آخرین باشد نمی‌تواند تماشاگران را مجذوب سازد.

برعکس، اکتریس‌ها و اکتورهایی وجود دارند که صورت‌شان زشت است ولی روی سن نمک و حالت صورت و بیان و حرکات‌شان آن‌ها را گیرا و «سمپاتیک» می‌کند.

همچنین چهره‌هایی وجود دارد که بسیار زیبا و گیراست ولی صدای صاحب صورت به قدری سرد و بی‌مزه و زننده است که همین که دهن باز می‌کند و به صحبت می‌آید انسان را متنفر می‌سازد. در برابر این اشخاص انسان فقط میل دارد صورت زیبای‌شان را تماشا کند و صورت و صحبت‌شان را هرگز نشنود.

اشخاص یا دارای این گیرایی قابل درک و غیر قابل توصیف هستند و یا نیستند. این «نمی‌دانم چه» جوهر ذاتی اشخاص است و اکتسابی نیست. استاد و متورآنسن اگر دم مسیحا داشته باشند نمی‌توانند این «آن» را به طالبان هنر و اکتورهای خود ببخشند.

خوشبخت اکتریس و اکتوری که دارای صورت و بیان و رفتار با نمک و گیراست.

اصطلاحات و انواع پییس

در این جا بخش سخن پایان می‌پذیرد، اما پیش از آن که به بخش دیگر بپردازیم لازم است مختصری در تعریف اصطلاحات پییس تئاتر و انواع پییس صحبت کنیم.

هر پییس دارای آکسیون و انتریگ است.

آکسیونـ عبارت از تم اصلی و یا عصاره مطلب اصلی است که نویسنده می‌خواهد آن را بپروراند و از آن نتیجه بگیرد. مثلاً در پییس و لین اثر «بن جونسون» اکسیون عبارت است از دم و محکوم ساختن اشخاصی که معبود و مسجود شان سکهٔ پول است و برای رسیدن به آن فضیلت و تقوی را زیر پا نهاده از توسل به هیچ گونه وسیلهٔ رسوا و پر فضیحت روبرگردان نیستند، حتی اگر بنا باشد در این راه شرف و آبروی خود و همسر خود را فدا سازند.

انتریگـ عبارت است از سلسله پیشامدهای مختلف که در جریان آن‌ها اکسیون با موضوع اصلی گسترش و پرورش می‌یابد تا در آخر به نتیجه برسد. مثلاً انتریگ همان پییس و لپن چنین است که: در روزگار قدیم، سوداگری ثروتمند و سرشناس از اهالی مشرق زمین در شهر ونیز سکنی گزیده است و با فریب دادن آزمندان دارایی باد آورد آن‌ها را از چنگشان بیرون می‌کشد و تصاحب می‌کند دامی که ولپن در راه این توانگران طماع گسترده این است که به وسیلهٔ مردی مسکانام، اهل ونیز، که همدم و همدست اوست، در شهر شایع ساخته است که ولپن دم مرگ است و چون وارثی ندارد می‌خواهد دارایی بی‌حد و حصر خود را به بهترین دوستش ببخشد این خبر، چون بوی مردار، لاشخورها را به

جنب و جوش می‌اندازد: یکی تحفه‌های نفیس و گرانبها برایش می آورد. دیگری یگانه پسر خود را از ارث محروم می‌سازد و دارایی خویش را به ولپن هبه می‌کند. سومی کلمبا همسر زیبا و پاکدامن خود را، برخلاف اراده و میل زن، برای پرستاری بیمار دم مرگ می‌آورد. ولپن از این کار دو منظور دارد: هم ثروت آن‌ها را تصاحب می‌کند و هم از مسخره کردن و آزار دادن آن‌ها لذت می‌برد.

پس از آن که پیشآمدهای دیگری روی می‌دهد، سرانجام ولپن برای آن‌که ضربهٔ آخر را به آزمندان فریب خورده بزند، نام مسکارا در وصیت نامه می‌نویسد و خبر مرگ خود را در شهر منتشر می‌سازد و مطمئن است که مسکا با این وصیت‌نامه نمی‌تواند مال و مکنت او را تصاحب کند. ولی فریب دهنده بالاخره فریب کار خود را می‌خورد، زیر ابر قاضی شهر آشکار می‌شود که ولپن همه، حتی خود او راگول زده است. بدین جهت او را محکوم به مرگ می‌کند. بدین طور مسکا صاحب دارایی ولپن می‌گردد و تمام آن را به مردم مستمند می‌بخشد.

تقسیم‌بندی پییس

هر پییس تئاتر دارای سه بخش است: اول اکسپوزیسیون. دوم گره Noeud سوم نتیجه dénouement دنومان.

اکسپوزیسیون قسمت اول پییس است که در جریان آن پرسناژهای اصلی (هر فرد از اشخاص پییس را پرسناژ می‌گویند) معرفی می‌شوند و خوانندهٔ پییس یا تماشاگر با روحیه و خصال هر یک و روابط آن‌ها با یکدیگر و همچنین با مقدمهٔ انتریگ آشنا می‌گردد.

ممکن است پس از اتمام اکسپوزیسیون، در قسمت گره یا دنومان نیز گاه‌به‌گاه با پرسناژهای تازه‌ای روبروگودیم که فقط در جریان یک سن یا بیشتر آشکار می‌گردند. این‌ها پرسناژهای فرعی پییس است (Personnage épisodsque) . ابتدای اکسپوزیسیون آغاز پییس است و پایان آن جای معینی ندارد. در یک پییس اکسپوزیسیون در همان دو سه سن اول پردهٔ اول تمام می‌شود در پییس دیگر ممکن است تمام پردهٔ اول و یا نیز نیمی از پردهٔ دوم اکسپوزیسیون پییس باشد.

گره پییس جائی است که کلاف انتریگ چنان درهم می‌پیچد و گره می‌خورد که خوانندگان و تماشاگران نمی‌توانند پیش بینی کنند که داستان چگونه و با پیروزی کدام قهرمان و شکست کدام پرسناژ پایان خواهد پذیرفت. گره بین اکسپوزیسیون و دنومان قرار دارد ولی بـرای ابـتدا و انتهایش سر حد معینی وجود ندارد.

دنومان قسمتی است که در آن‌جا نتیجه آشکار می‌شود و رفته رفته روشن‌تر می‌گردد تا داستان پایان پذیرد. دنومان بعد از گره قرار دارد و انتهایش پایان پییس است.

وحدت‌ها

صاحب نظران یونان قدیم چنین عقیده داشتند که در درام نویسی باید سه وحدت وجود داشته باشد: ۱) وحـدت زمـان. ۲) وحـدت مکـان. ۳) وحدت اکسیون.

و چنین استدلال می‌کردند:

وحدت زمان ـ ما که فقط مدت چند ساعت دریک آمفی تئاتر بـرای تماشای یک داستان می‌نشینیم، در تصورمان نمی‌گنجد که قسمتی از آن

داستان مثلاً در ده سال پیش، قسمت دیگر در دو سال پیش و قسمتی دیگر از آن در چند روز پیش یا در زمان حاضر اتفاق افتد، بنابراین سراسر داستان باید در زمان واحد بگذرد؛ خواه چندین قرن پیش، خواه ده سال پیش و خواه در زمان حاضر باشد. این را وحدت زمان می‌نامیدند.

وحدت مکان ـ و باز برای ما که مثلاً در آمفی تئاتر آتن نشسته‌ایم غیرقابل تصور است که قسمتی از وقایع یک درام در آتن؛ قسمتی در اسپارت و قسمتی دیگر در روم پیش آید. بنابراین سراسر داستان باید در مکان واحد بگذرد، خواه آتن باشد. خواه اسپارت و خواه روم. این را وحدت مکان می‌نامیدند.

وحدت اکسیون ـ در یک درام نباید دوتم، دو موضوع اصلی، دو اکسیون با هم جمع شوند و مخلوط گردند. درام باید دارای اکسیون واحد باشد. این را وحدت اکسیون می‌نامیدند.

اینک بدون این که قصد داشته باشیم تاریخ تحول تئاتر را در سرزمین‌های مختلف شرح بدهیم، به‌دنبال این وحدت‌ها برویم و ببینیم در دوره‌های تاریخی چه نقش اساسی در درام نویسی داشته‌اند:

در روم قدیم، که تئاترش اقتباسی از تئاتر یونان بود، وحدت‌ها اهمیت فراوانی نداشتند.

در دورهٔ قرون وسطی تئاتر ابتدا از طرف کلیسا قدغن شد. سپس خود کلیسا تئاترهای مذهبی را به وجود آورد. در این دوره درام‌های مذهبی که اکسیون آن‌ها زندگی مسیح و حواریون بود جانشین درام‌های اساطیری یونان گردید و در آن‌ها وحدت‌های سه گانه نقش اساسی نداشتند.

در اواخر قرون وسطی، یعنی دوره‌ای که در تاریخ آن را دوره احیای دانش و هنر می‌نامند (دورهٔ رنسانس) تئاتر انگلستان در زمان سلطنت

ملکهٔ الیزابت ایجاد گردید و درام نویسی انگلستان و نیز درام نویسی اسپانیا به اعلا درجهٔ ترقی و تکامل رسید. در این دوره آزادی کامل از لحاظ زمان و مکان و اکسیون در درام نویسی به وجود آمد.

پس از رنسانس، دوره کلاسی‌سیسم در فرانسه پیش آمد. در این زمان وحدت‌های سه‌گانه دوباره جان تازه یافته از شرایط اصلی درام‌نویسی شدند. تمام تراژدی‌ها و کمدی‌های درام نویسان فرانسه (کورنی، راسین، مولیر...) در زنجیر وحدت‌های سه‌گانه، وحدت زمان و مکان و اکسیون گرفتارند. زمان واقعه (انتریگ پییس) از یک روز یا دو روز تجاوز نمی‌کند. مکان واقعه همیشه یک اتاق یا تالار در یک کاخ است و اکسیون پییس واحد و مجرد است.

کلاسی سیسم فرانسه در مدتی متجاوز از یک قرن در اروپای غربی دارای سلطهٔ مطلق بود. ولی در اواخر قرن هیجدهم پییس‌های شکسپیر در آلمان ترجمه شد و شعرای درام نویس آلمان (گوته، شیللر) تحت تأثیر آزادی کاملی که تئاتر شکسپیر داشت، قرار گرفتند و درام‌نویسی سبک دورهٔ رنسانس را دوباره مرسوم نمودند، (گوته: فاوست، اگموند ـ شیللر: گیوم تل، راهزنان، دون کارلوس. خدعه و عشق. دوشیزه اورلئان، ماری استوارت، نامزد مسین...) این آزادی تمام هنرهای زیبا را تحت تأثیر گرفت و این دوره در تاریخ هنر به نام رومانتیسم معروف گردیده است.

رومانتیسم در آلمان به‌زودی رواج یافت، ولی در فرانسه که هنوز کلاسی سیسم با تمام قدرت سلطنت می‌کرد نتوانست به آسانی پابرجا گردد. از نویسندگان فرانسه ابتدا دو نفر: شاتوبریان و مادام دواستال تحت تأثیر رومانتیسم آلمان قرار گرفتند پس از آن‌ها ویکتور هوگو شاعر

فرانسوی پرچم‌دار رومانتیسم گردید و برای گسستن زنجیرهایی که کلاسیک‌ها به دست و پای هنر انداخته بودند به مبارزهٔ جدی و اساسی پرداخت. ولی چنانکه گفتیم چون کلاسی سیسم در فرانسه مدت بیش از یک قرن فرمانروایی کرده بود و دارای ریشه‌های عمیق بود برکندن آن به آسانی ممکن نگردید. در زمان این مبارزه بسیار اتفاق افتاده است که در تئاتر کمدی فرانسز، طرفداران رومانتیسم با هواخواهان کلاسی سیسم دست به گریبان شده و صندلی به سر و روی یکدیگر خرد کرده‌اند. معروف است که یک شب در کمدی فرانسزیکی از هواخواهان کلاسی‌سیسم که در بالکن تئاتر بود به عده‌ای از طرفداران رومانتیسم که در پایین بودند و برای یک پییس رومانتیک هورا می‌کشیدند خطاب کرده گفت: اگر از این جنجال دست برندارید خودم را از این بالکن به‌روی سرتان پرت می‌کنم.

مبارزهٔ رومانتیسم و کلاسی سیسم مدتی در فرانسه ادامه داشت تا بالاخره به پیروزی مکتب رومانتیسم پایان یافت. سبک مکتب جدید رفته رفته به همهٔ کشورها سرایت کرد و از آن زمان تا به حال در درام‌نویسی وحدت‌های سه گانه دیگر وجود ندارد.

انواع پییس

در درام نویسی یونان سه نوع پییس وجود دارد: تراژدی، درام، کمدی. در قرون وسطی تراژدی یونانی به درام‌های مذهبی تبدیل گردید که آن‌ها را میستر Mistéres می‌نامند. در دورهٔ رنسانس دوباره انواع سه گانه پییس‌های یونانی تجدید شد.

اما کلاسیک‌های فرانسه در برقرار ساختن وحدت‌های سه گانه به قدری راه مبالغه پیمودند که ادعا می‌کردند نه فقط وحدت اکسیون را باید

رعایت نمود بلکه اکسیون نمی‌تواند و نباید مخلوطی از تراژدی و کمدی باشد. اکسیون باید یا غم‌انگیز (تراژیک) باشد و یا خنده‌آور (کمیک) بدین جهت در درام نویسی کلاسیک فرانسه درام وجود ندارد و آن را رومانتیک‌ها دوباره احیا نمودند. در دوره رومانتیسم انواع دیگری به نام: کمدی گریه‌آور ملودرام رواج یافت که به زودی منسوخ گردید.

اما امروز، در دورهٔ ما، فقط دو نوع وجود دارد: کمدی و درام. نام درام نیز در این دوره عوض شده است و آن را پییس می‌گویند.

حالا ببینیم با چه علامت و نشانه‌ای می‌توانیم تراژدی را از درام و درام را از کمدی تمیز دهیم.

تراژدی ـ هر پییس که دارای اکسیون و دنومان غم‌انگیز باشد تراژدی است، مانند اتللو.

کمدی ـ هر پییس که دارای اکسیون و دنومان مسرت بخش باشد کمدی است، مانند ولپن.

درام ـ هر پییس که اکسیونش تراژیک و کمیک (یعنی دراماتیک) باشد درام است، خواه دنومان (نتیجهٔ) آن غم‌انگیز باشد خواه مسرت‌بخش، پس در درام شاخص فقط اکسیون است نه دنومان.

پرسناژ سمپاتیک و پرسناژ آنتی پاتیک

دو اصطلاح دیگر را تعریف می‌کنیم و به این بحث خاتمه می‌دهیم:

در هر پییس دو نوع پرسناژ وجود دارد: سمپاتیک آنتی پاتیک.

پرسناژ سمپاتیک پرسناژی است که گفتار و کردارش تحسین و مهر و شفقت ما را جلب می‌کند. مانند اتللو و دزدمونا در تراژدی اتللو اثر شکسپیر.

پرسناژ آنتی پاتیک پرسناژی است که گفتار و کردارش نفرت‌انگیز است، مانند یاگو در تراژدی اتللو.

در تعزیه‌خوانی (یا شبیه‌خوانی) ایران پرسناژ سمپاتیک را امام خوان و پرسناژ آنتی پاتیک را مخالف خوان یا شمر خوان اصطلاح می‌کردند.

در این فصل مقصود فقط آن بود که این اصطلاحات را تعریف کنیم و اگر چند سطر از تاریخ درام نویسی گفته شد از این لحاظ بود که تعریف روشن‌تر باشد، وگرنه تاریخ تحول درام نویسی در ادوار مختلف تاریخی و همچنین تاریخ تحول تئاتر خود بحث بسیار مفصلی است که کتاب‌های جداگانه لازم دارد.

بخش دوم

ژست و جنبش

اکتور به وسیلهٔ سه عامل تأثرات و احساسات خود را نمایان می‌سازد: ۱) سخن. ۲) می‌میک (حالت چهره). ۳) بازی بدن (ژست و جنبش). ترکیب این سه عامل هنر اکتوری را تشکیل می‌دهد، و اگر یکی از این سه عامل از بین برود هنر اکتوری به سخنوری و منظومه خوانی، یا رقص، و یا میم مبدل می‌گردد. «میم (Mime) هنری است که در آن سخن وجود ندارد و هنرمند فقط به وسیله حالت صورت و بازی بدن موضوع‌های مختلف را بیان می‌کند و احساسات متنوع را نمایان می‌سازد.»

پس اگر در تئاتر، اکتور از عامل بازی بدن استفاده نکند یا بدان آشنایی نداشته باشد دیگر به آن نمایش نمی‌توان تئاتر نام نهاد و اکتور، سخنور و منظومه خوانی بیش نیست.

برای ژست، مانند سخن، قوانین و قواعد معین و مدونی وجود ندارد. زیرا ژست نیز مانند حالت موضوعی نیست که تحت قوانین تنظیم شده در

آید. ژست گاهی جای سخن را می‌گیرد و گاهی مکمل سخن است و بنا به اقتضای سخن و احساساتی که سخن مبین آن است دست به حرکت می‌افتد یا گردن کمی به راست یا به چپ می‌چرخد و یا بدن حرکت ملایم یا خشنی به خود می‌دهد. همچنین گاهی ـ همان‌طور که سکوت خود سخن گویایی است ـ سکون نیز خود ژست پر معنا و مفهومی است.

همیشه با صراحت کامل می‌توان گفت فلان جمله از کلام دارای چنین تکیه و آهنگ و چنان حالت است. اما هرگز نمی‌توان گفت هنگام ادای فلان جمله دست راست باید از پهلو بالا بیاید و با بدن یک زاویهٔ چهل و پنج درجه تشکیل دهد، و نیز کف دست رو به جلو باشد و انگشت‌ها بازگردد و فاصله انگشت‌ها از هم دو سانتیمتر بیشتر نباشد... و مانند این‌ها.

اصولی که برای ژست ذکر گردیده و هر استاد تئاتر آن‌ها را بنا به ذوق و سیلقهٔ خویش تعریف کرده این است که:

ژست مکمل سخن است و گاهی جای سخن را می‌گیرد و بیان‌کننده فکر و احساسات می‌گردد.

بنابراین ژست باید دارای معنا و مفهوم باشد، وگرنه دست را حرکت بی‌جا دادن و بدن را هر دم چپ و راست بردن و نشست و برخاست نابه‌هنگام کردن جز زیان رساندن به سخن نتیجهٔ دیگری ندارد.

ژست باید باگفتار و رفتار پرسناژ موافق و هماهنگ باشد. بدین معنی که بازی بدن پرسناژی مانند اتللو یا مکبث (شکسپیر) با بازی بدن پرسناژ دیگری، مثلاً تیپ خسیس (مولیر) تفاوت بسیار دارد.

ژست باید دارای سادگی و حقیقت هنری باشد.

* * *

بسیاری از کسانی که به حقیقت و معنای ژست پی نبرده‌اند چنین می‌پندارند که مقصود از ژست این است: نشان دادن هر چیز که در کلام نامی از آن برده می‌شود.

بیشتر شعرا و نویسندگان ما وقتی اثر خود را می‌خوانند، برای جلوهٔ آن اثر، دست‌های خود را به شیوهٔ ناهنجاری به چپ و راست حرکت می‌دهند و زمانی که مثلاً از ماه و ستارگان نام می‌برند به آسمان اشاره می‌کنند، اگر چه روز باشد. یا اگر سرسبزی و طراوت درختان بهاری را توصیف می‌نمایند حتماً باید به درخت‌های نزدیک خود اشاره کنند، اگر چه در زمستان باشیم و درخت‌ها لوت و برهنه باشند.

همچنین نوجوانان و مخصوصاً کودکان که در خانه یا دبستان به منظومه خوانی واداشته می‌شوند در نشان دادن آن چه که در سخن از آن‌ها نام برده می‌شود بسیار مبالغه می‌کنند و مثلاً اگر بنا باشد این چند بیت ایرج را بگویند:

گویند مرا چو زاد مادر

پستان به دهن گرفتن آموخت

شب‌ها بر گاهوارهٔ من

بیدار نشست و خفتن آموخت

دستم بگرفت و پا به پا برد

تا شیوهٔ راه رفتن آموخت...

در موقع ادای کلمات مرا، پستان، دهن، دست و پا، به خود و به پستان و دهن و دست و پای خود با دست اشاره می‌کنند. و البته همچنین در موقع گفتن کلمهٔ «خفتن» برای شیرین کاری و نشان دادن هنر خود، دو

دست را به یک طرف صورت می‌چسبانند و سر را به همان طرف خم می‌کنند و چشم‌ها را می‌بندند...

این شیوهٔ بازی دست و بدن نه فقط جلوه و جلالی به سخن شاعر نمی‌بخشد بلکه قدرت و استحکام و گویایی کلام را نیز از بین می‌برد، و بدان می‌ماند که پردهٔ نقاشی استاد بزرگی را که مثلاً «پائیز» نام دارد مانند نقشه جغرافیا شرح نویسی کنیم: کنار رودخانه آن بنویسیم رودخانه، کنار جنگل جنگل، زیر درخت درخت...

سخن، گرچه گفتگوی معمولی باشد، رسا و گویاست، مگر آن‌که متکلم به زبانی که بدان تکلم می‌کند آشنایی کافی نداشته باشد، پس ژست و بازی بدن اگر نتواند سخن را رساتر و گویاتر سازد و همچنین اگر نتواند آن‌چه را که سخن بیان نمی‌کند (و یا توانایی بیان آن را ندارد) بیان کند و دامنه تصور و تخیل ما را به ماورای سخن بکشاند، بیهوده و بدون ارزش است.

* * *

این نکته را بگوئیم و باز به اصل بپردازیم:

دربارهٔ استفاده از سه عامل اصلی (سخن، حالت، بازی بدن) استادان تئاتر و متورانسن‌ها به سه دسته قسمت می‌شوند: عده‌ای برای بازی بدن اهمیت فراوان قائلند شاگردها و اکتورهای خود را اکروبات‌هایی بار می‌آورند که مانند اکتورهای ژاپنی در استفاده از بازی بدن فوق‌العاده مهارت دارند ولی در بیان ضعیفند. دستهٔ دیگری برعکس به عامل سخن اهمیت می‌دهند و بازی بدن را در درجهٔ دوم اهمیت و اعتبار می‌گذارند.

این دسته اکتورها گویندگان کم و بیش خوبی هستند اما بازی کنان با ارزشی نیستند. دستهٔ سوم سنتز این سه عامل را اصل قرار می‌دهند و برای هر سه عامل به یک اندازه اهمیت و اعتبار قائل‌اند.

در پیش گفتیم که برای اجرای ژست و حالت قواعد و قوانین معین و مدون وجود ندارد، بلکه هر کس به حسب ذوق و استعداد خویش اصول و قوانین بازی بدن را به رهبری استاد از طبیعت می آموزد. هیچ کتاب و رساله‌ای نمی‌تواند شیوهٔ نشست و برخاست و راه رفتن و حرکات دست و بدن یک کور یا شل یا جوان یا پیر یا کهن سال یا کاسب یا اداری و یا یک فرمانده، و یا همچنین حالت و حرکات بدن یک بشر را در حال خشم یا مهر یا خستگی یا اندوه و یا نشاط به طور کافی و کامل به ما یاد بدهد این درس را فقط در دبستان طبیعت و زندگی می‌توانیم بیاموزیم. استاد و کتاب به وسیلهٔ ورزش و تمرین فقط بدن و فکر و ذهن اکتور را برای ژست آماده می‌سازند و او را در فراگرفتن درس‌های دبستان زندگی رهبری می‌کنند.

برای تشریح این ورزش‌ها و تمرین‌ها بهتر آن دیدم که به جای مطالب ناقص و از هم گسیخته خود قسمت‌هایی از رسالهٔ کوچک یک متورانسن فرانسوی را[1] که بهترین جزوه‌ای است که من تا به حال در این‌باره دیده‌ام برای استفاده نوآموزان ترجمه کنم.

اینک ترجمهٔ قسمت‌هایی از این رساله:

---

1. Jan Doat-L'expression corporelle du conmédien. Les éditions françaises nouvelles. Bordas Fréres.

تسلط بر بدن

«پیش از شروع ورزش‌های بدنی که موضوع این بخش است باید تذکار دهیم که هدف آن نیست که با ورزشی معمولی بدن را نرم‌تر یا نیرومندتر سازیم.

این ورزش (ورزش برای نرمش و نیروی بدن) را شاگرد باید پیش خود انجام دهد: در این باره هرگونه ورزش را که سبب پرورش و زیبایی بدن است به کمدیین توصیه می‌کنیم، ولی او باید از ورزش‌های پهلوانی که عضلات را سخت و آهنین می‌سازند دوری جوید: مثلاً مشت زنی و کشتی، عضلات را سفت و کوتاه و گرد می‌کند، اسب سواری ساق پا را کمانی می‌سازد و راه رفتن را خراب می‌کند، برعکس تنیس؛ از جهت سرعت انتقال و نرمش، شنا و شمشیربازی؛ از جهت حضور ذهن، دقت در عمل و ورزش بازوها و سینه ـ اسکی ـ از جهت نگهداری تعادل بسیار مفیدند.

هدف ما این است که بدن را صاحب بیان و حالت کنیم و هر عضله یا هر دسته از عضلات را مستقل از دیگران سازیم.

تمرین ۱ـ پیش از آن که به تمرین هر یک از قسمت‌های بدن بپردازیم باید تمام بدن را به انبساط کامل واداریم به طوری که کلیهٔ اعضای بدن در حال انبساط و آزادی باشند، این کار برای بعضی اشخاص آن قدر که خیال می‌کنند آسان نیست.

بدین شکل باید بدن را به انبساط کامل عادت دهید، طاق واز بخوابید چشم‌ها را ببندید، عضلات گردن، دست‌ها، شکم و پاها را آزاد بگذارید

به طوری که اگر کسی ساعد یا دست یا پای شما را بلند کند و رها سازد آن عضو مانند یک شیئی بی‌جان به زمین بیفتد. همچنین سر شما در برابر یک ضربهٔ سبک مانند گوی به طرف دیگر بچرخد و شکمتان در برابر کم‌ترین فشار دست نرم باشد و فرورود.

تمرین خوابیدن و بدن را به انبساط و آزادی کامل انداختن دارای این فواید است:

۱ـ استراحت مطلق اعضا و اعصاب.

۲ـ پس از مدتی تمرین موفق می‌شوید که هر وقت اراده کنید بدن را به آسانی، نه فقط خوابیده بلکه ایستاده و نشسته نیز به حالت انبساط درآورید.

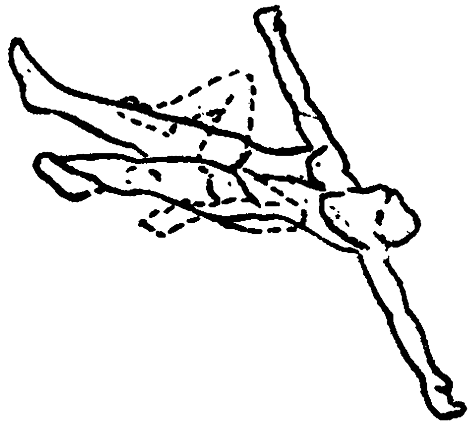
۳ـ انبساط عضلات بدن بهترین حالتی است که در آن حالت می‌توانید رل خود را کار کنید و از پرسناژی که باید در سن نمایش دهید عمیق‌ترین القائات و الهامات را دریافت کنید.

۴ـ انبساط در روی سن وسیلهٔ تسلط بر خود و تنفس آزاد است. من یک کمدین و متورانس بزرگ را می‌شناسم که در لحظهٔ ورود بعضی از اکتورهایش به سن، پشت دستشان که غالباً منقبض است می‌زند و آن‌ها را وامی‌دارد که بدنشان را به حال انبساط درآورند.

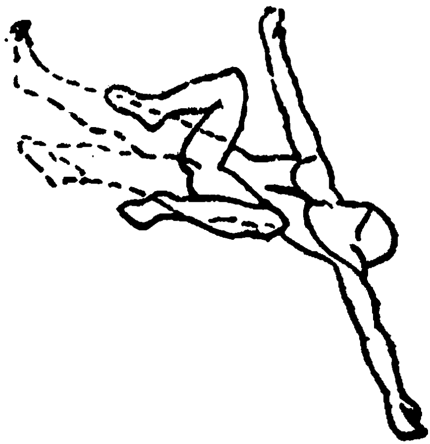
تمرین انبساط در روی زمین را به دو شیوه انجام دهید:

اولـ(ش ۱ و ۲) پاشنه پا را تا زیر لمبر بیاورید، سپس پاها را مثل دو قطعه سنگ هر قدر ممکن است دورتر بپرانید و آن‌ها را دراز کنید.

دومـ این تمرین به نام «تمرین تابوت» معروف است: فرض کنید به حال انبساط در تابوتی دراز کشیده‌اید. سپس ناگهان ـ گوئی می‌خواهید



شکل ۱



شکل ۲

کف، رویه و دیواره‌های تابوت را بشکنید و بیرون بیائید ـ تمام عضلات را به سختی منقبض نمایید پس از چندین لحظه دوباره بی‌حس و حرکت به حال انبساط در آئید: تمرین را دو سه بار تکرار کنید.

پس از آن‌که کم کم موفق شدید بدن را به حال انبساط کامل اندازید، بعد از هر بار تمرین رفته رفته به آسانی می‌توانید عضلات و اعصاب را استراحت و آزادی دهید.

۲ـ تشریح حالت ایستاده ـ در سن تئاتر در پرتو نورافکن‌ها و در حضور صدها تماشاگر، اکتورها و کمک‌ها[1] باید در حال سکون دارای حالت و

---

۱. در زبان فرانسه کسانی را که رل‌های بی‌اهمیت و بدون سخن دارند مثلاً قاصدی که لحظه‌ای روی سن می‌آید و نامه‌ای می‌رساند و می‌رود و یا قراول و مانند این‌ها. فیگوران (Figurant) می‌نامند در زبان فارسی اصطلاحی نظیر فیگوران از تعزیه خوانی قدیم باقی مانده که هنوز هم معمول است و آن را به کار می‌برند، و آن کلمه نعش است. مثلاً می‌گویند فلان‌کس در این پییس «رل نعش» دارد.

چندی پیش در مجله تئاتر (Revue théâtrale) چاپ پاریس، که گروهی از صاحب نظران

حاکمیت، و زنده و جاندار (دینامیک) باشند. گروه بی‌شماری از کمک‌ها را در روی سن می‌بینیم که با عدم توجه و بی‌اعتنایی خود، که به چشم می‌زند، و هم‌چنین با وارفتگی جسمی خود زیبایی و استحکام نمایش را از بین می‌برند و نیز، برعکس این گروه، دسته‌ای از اکتورها را مشاهده می‌کنیم که هنگام سکوت و سکون با عضلات درهم فشرده و منقبض مانند چوب خشک کوشش دارند، به ضرر اساس و اکسیون نمایش، دقت تماشاگران را متوجه خود سازند.

هر که و هر چه در سن وجود دارد باید برای پیروزی درام به کار رود. نه وارفته و نه در هم فشرده، با تمام نیروی روحی و جسمی خود، و با توجه کامل به «آن چه در سن می‌گذرد» همیشه برای احساس تأثرات پرسناژی که بازی می‌کنید، و نیز برای گوش دادن، نگاه کردن، حرف زدن و عمل کردن حاضر و آماده باشید!

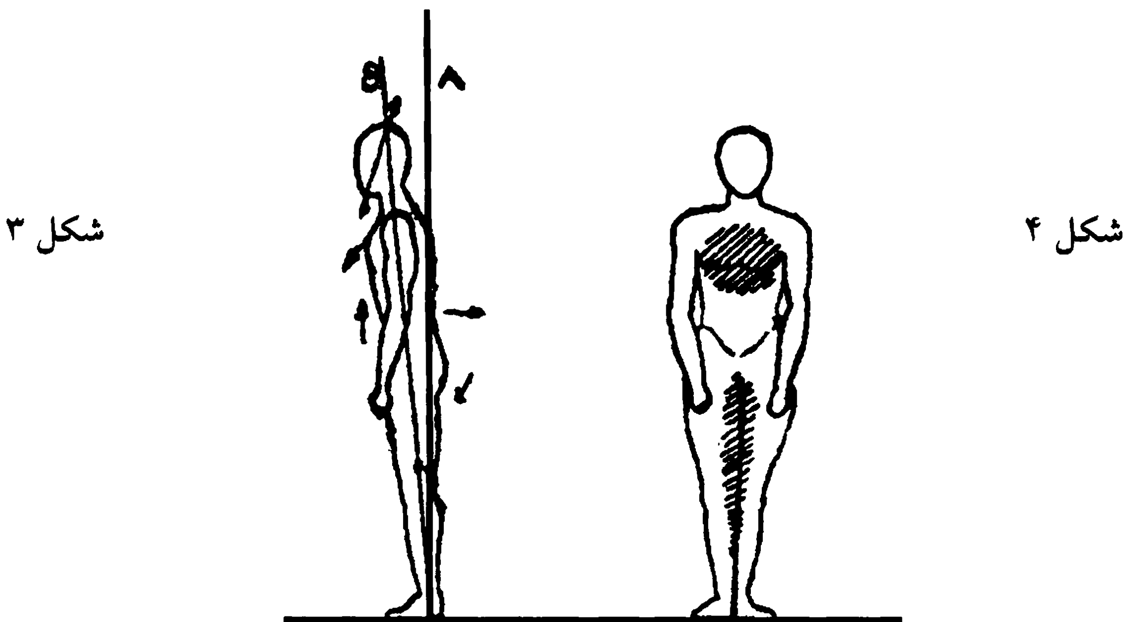
برای این آمادگی است که ما در این جا حالت ایستاده را برای شما تشریح می‌کنیم. همیشه باید در پیش و پس هر تمرین به این حالت

←

و متورانسن‌های به نام فرانسه و دیگر کشورها آن را اداره می‌کنند. سلسله مقالاتی دربارهٔ تحول و ترقی هنر تئاتر درکشورهای اروپای شرقی خواندم. در ضمن تشریح مطالب مهم و اساسی تئاتر این نکته نیز مندرج بود که درکشورهای دموکراسی توده‌ای بعضی از اصطلاحات تئاتر و از آن جمله اصطلاح فیگوران (نعش) را از این جهت که برای بازی کنندگان این رل‌ها زننده و موهن است تغییر داده به جای آن کلمه همکار برگزیده‌اند.
من از این ابتکار پسندیده الهام گرفته فکر کردم چقدر خوب است ما هم به جای اصطلاح «نعش» کلمهٔ دیگری به کار بریم. تا به حال اصطلاحی بهتر از کلمهٔ کمک به نظرم نرسید. بنابراین همه جا به جای «فیگوران» یا «نعش» کلمهٔ کمک را اصطلاح می‌کنیم و به جای «رل نعش»، رل کمکی را به کار می‌بریم. مثلاً می‌گوییم فلان‌کس در این پییس رل کمکی دارد.

درآیید. ما این حالت را با اجازه شما، **حالت صفر** می‌نامیم. این حالت باید پایه و اساس حالات دیگری که بعدها باید به خود بگیرید باشد: مثلاً هیکل یک پرسناژ معین، در دوره و مکان معین و با احساسات و تأثرات معین.

حالت ایستاده (ش ۳ و ۴) ـ بدن از نوک سر تا پاشنهٔ پا روی خط BO قرار گرفته و نسبت به خط عمود AO کمی به جلو مایل است. بدین شکل نقطهٔ تعادل بدن در وسط کف پا قرار دارد نه در پاشنه. بدین جهت



شکل ۴ — شکل ۳

تعادل بدن از جلو به عقب استوارتر است.

سر کوشش دارد با نقطه‌ای تصوری که بالایش قرار دارد تماس پیدا کند، چانه رو به پایین است و قسمت پایین لمبر متمایل به جلو است، بدین جهت:

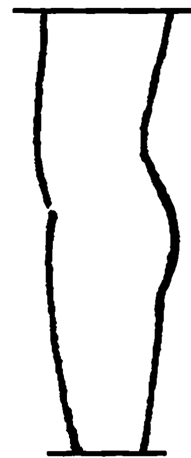
الف) فرورفتگی کمر کمتر می‌شود.

ب) سینه به بالا و به جلو متمایل می‌گردد.

پ) در نتیجه کمر راست می‌گردد.

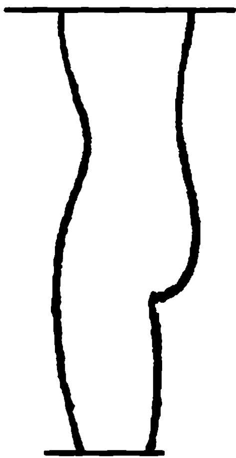
در این‌باره شکل‌های ۵ و ٦ را مورد دقت و مطالعه قرار دهید.

شکل ۶



این حالت بد است

شکل ۵



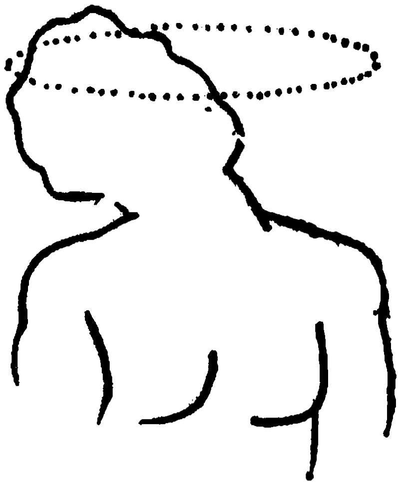
این حالت خوب است

در این حالت ثقل بدن هر قدر ممکن است به طرف سینه متوجه گردیده و تنها عضلات درونی ساق پاها برای نگهداری و استواری بدن در فعالیتند.

باید تذکار دهیم که کلیهٔ جزئیات این تشریح و توصیف که مطابق با کالبدشناسی و زیباشناسی است در آینده مورد عمل قرار خواهد گرفت.

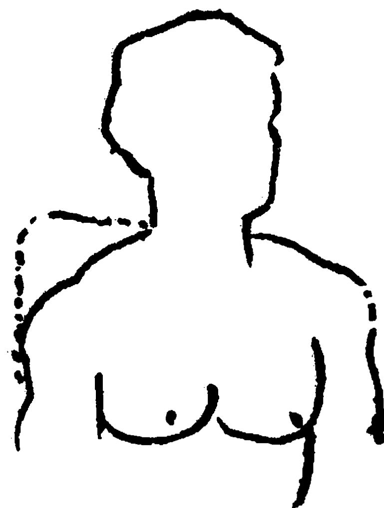
اینک این دو «حالت صفر» خوابیده و ایستاده را پایهٔ عمل قرار داده به یک سلسله تمرین می‌پردازیم که هدف آن‌ها این است که یک عضله یا یک گروه عضله را به عمل وادارند در صورتی که باقی بدن آزاد و منبسط باشد. این تمرین‌ها به ما «آزادی بدن» را می‌بخشد و ما را آماده می‌سازد که بعدها از جهت زیبایی و با حالت ساختن بدن به پیشرفت‌های سریع نایل گردیم.

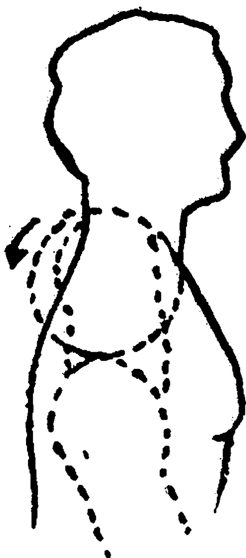
تمرین ۳ـ سر را به دور گردن بچرخانید ولی عضلات گردن را تنها وقتی به کار و فعالیت وادارید که باید سر را، در جریان گردش، از پایین به بالا بلند کنید. برعکس هنگام فرود انداختن سر عضلات گردن را راحت و آزاد نمائید و بگذارید سر، مانند گلوله سنگینی، خود به خود به جلو یا به عقب فرود آید.


شکل ۷

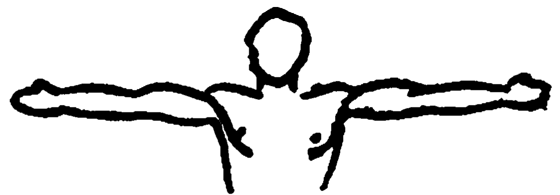
هــنگام اجـرای تـمرین هــمیشه متوجه وضع ایستادن و تعادل بدن و نیز نرمش شکم و آزادی و انبساط عضلات شانه‌ها بـاشید و نگـذاریـد عضلات سایر قسمت‌های بدن منقبض گردد. اگر در ایـن حـال عـضلات مــاهیچهٔ پـایتان گـاهی بـه فـعالیت می‌افتد نـتیجه آن است کـه بـدنتان درحال تعادل صحیح نیست. (ش ۷)

تمرین ۴ـبا شانه دایره‌ای ـهر قدر ممکن است وسیع ترـرسم کنید. این تمرین را باید برای هر شانه جداگانه اجرا نمائید. مواظب باشید که سایر قسمت‌های بالا تنه، حتی گردن و شانهٔ دیگر که حرکت نمی‌کند، مطلقاً نرم و آزاد و در حرکت دورانی شانه دخیل نباشند. هـنگامی کـه شـانه می‌گردد بازو و ساعد باید مانند دست مرده آویزان و آزاد باشد. (ش ۸ و ۹)

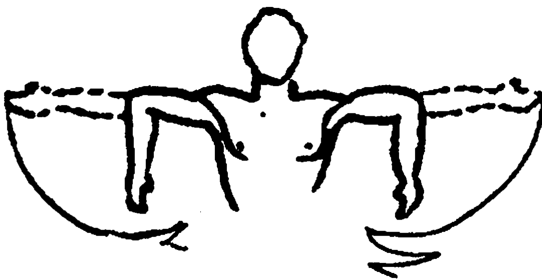

شکل ۸


شکل ۹

تمرین۵ـ دو دست را صلیب‌وار باز کرده به شدت منقبض کنید، انگار می‌خواهید سر انگشتان را به دو دیوار که در دو طرف شماست برسانید. تمام دست: انگشت‌ها، کف، مچ، ساعد و بازو باید در انقباض شدید باشند. ناگهان از آرنج به پایین انقباض را «قطع» کنید به طوری که فقط شانه‌ها و بازوها در انقباض باشند، در صورتی که دست از آرنج دو تا و خم شده، ساعد و مچ و کف و پنجه مانند آویزی به نوسان درآیند تا بالاخره



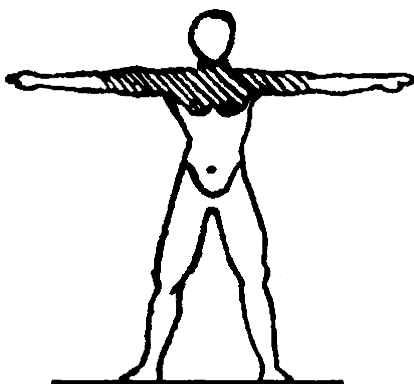
شکل ۱۰



شکل ۱۱

در نتیجهٔ قوهٔ ثقل از حرکت باز ایستند. مواظب باشید که فعالیت عضلات در این حال فقط منحصر به سمت علیای بالا تنه باشد. در سراسر این تمرین عضلات گردن و شکم باید در حال آرامش و انبساط باشند. (ش ۱۰ و ۱۱)

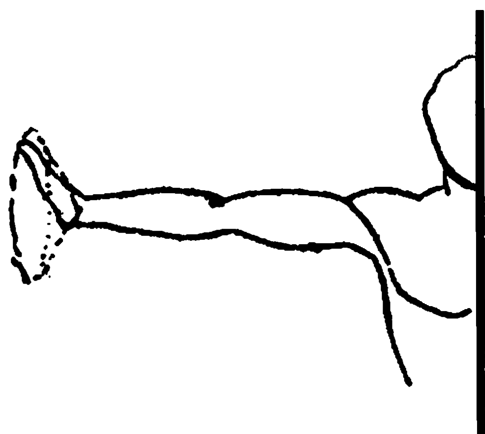
تمرین۶ـ برای داشتن تعادل بیشتر، پاها را کمی باز کنید. دست‌ها را صلیب‌وار به طرفین ببرید. سپس عضلات قسمتی از بدن را که در شکل ۱۲ با هاشور نمایانده شده به فعالیت در آورید و منقبض سازید. مقصود از این تمرین آن است که



شکل ۱۲

بتوانیم فقط قسمت علیای بالاتنه را بالا و پایین برده به فعالیت وا داریم؛ در صورتی که گردن و قسمت پایین بالا تنه و همچنین میان تنه از حرکت قسمت بالا بی‌خبر باشند. البته در این تمرین بالا رفتن قسمت علیای بالاتنه چندان مرئی نخواهد بود. (ش ۱۲)

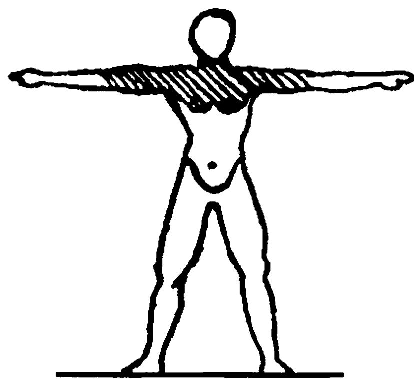
تمرین ۷ـ دست را از مچ به پایین بـه حـرکت در آوریـد و دایـره‌ای ترسیم کنید، در صـورتی کـه سـایر قسمت‌های بدن بدون فعالیت باشند. (شکل ۱۳)



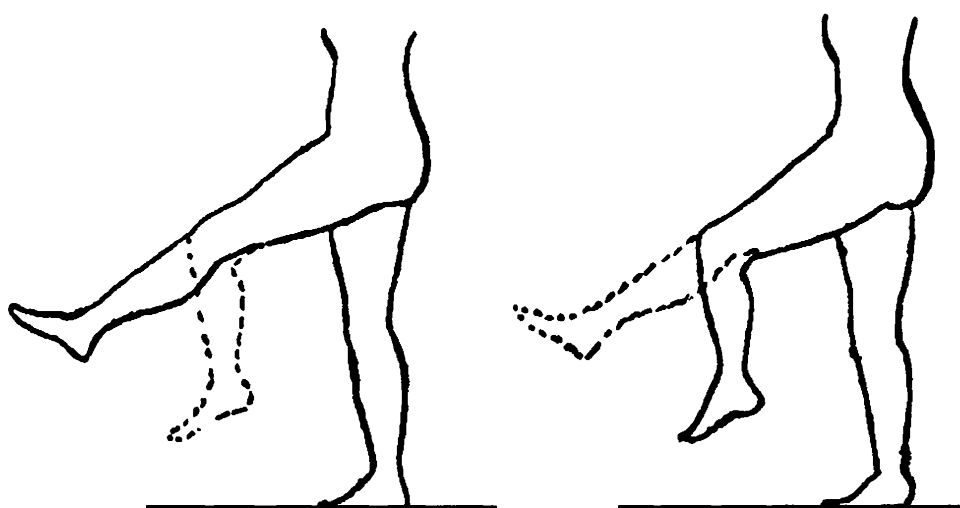
شکل ۱۳

تمرین ۸ـ پاها را بچسبانید و میان‌تنه را به حرکت دورانی درآوریـد، سطح دایره گردش باید موازی سطح بـدن باشد، این حرکت دورانی بـا رقـص شکـم عربی تفاوت دارد. مواظب باشید که گردن، بـالاتنه، ران‌هـا و سـاق‌ها در ایـن حـرکت دخالتی نداشته باشند. (ش۱۴)

تمرین ۹ـ روی زمین به حالت صفر دراز بکشـید سـپس یک پـا را بـه آرامـی بـلند کنید و باز به زمین بگذارید. بعد تمرین را روی پای دیگر تکرار کنید. دقت کنید هنگامی کـه عـضلات ران و تهی‌گاه برای بلند کردن پا، در فعالیتند شکم نرم و آزاد باشد. وقتی به این نتیجه رسیدید که هنگام بلند کردن پا شکم آزاد باشد. پا را بلند کرده و به گردش در آورید؛ در حالی که عضلات شکم در حرکت پا دخیل نباشند.



شکل ۱۴



شکل ۱۵ و شکل ۱۶

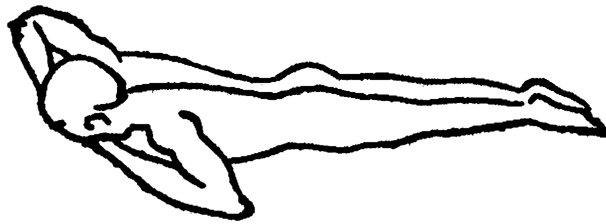
تمرین۱۰ـ به حالت صفر بایستید. یک پا را به جلو بلند کنید و همان پا را از ران تا انگشتان به شدت منقبض سازید. سپس مانند تمرین ۵ از زانو به پایین را ناگهان از حال انقباض درآورید و بگذارید ساق مانند آویزی به نوسان درآید، تا بالاخره در نتیجه قوه ثقل از نوسان بیفتد.



شکل ۱۷

تمرین۱۱ـ پا را (از قوزک به پایین) به حرکت در آورده دایره‌ای رسم کنید. این تمرین شبیه تمرین شماره ۷ است. در این تمرین، چون تمام فعالیت محدود و منحصر به یکی از قسمت‌های نهایی بدن است. نگهداشتن تعادل بدون انقباض بدن کاری مشکل است. بنابراین کاملاً مواظب باشید که بدن در حال تعادل و انبساط باشد. (ش ۱۷)

تمرین۱۲ـ دمرو بخوابید و دست‌ها را زیر چانه قرار دهید. سپس سر را به‌نرمی به‌گردش در آورید. در این حال بدون این که گردش سر متوقف گردد، لمبرها را منقبض و سپس منبسط سازید. سایر قسمت‌های بدن آزاد باشد. (ش ۱۸)



شکل ۱۸

تمرین۱۳ـ این یک تمرین عمومی بدن برای تعادل و انبساط است. این تمرین بین اکتورهای ژاپنی و همچنین در مدارس رقص معمول و متداول است: تمرین را ابتدا در حالی که روی زانو نشسته‌اید اجرا کنید. سپس برای مشکل‌تر ساختن آن، اول طاق واز و بعد دمرو بخوابید و در همه حال فنجانی پر از آب روی دست بگذارید و طوری برخیزید که آب لبْ‌پر نزند و نریزد.

زمانی ممکن است این تمرین را به خوبی انجام دهیم که بدن مطلقاً آزاد و نرم باشد، در تمام حالات تعادل کامل را حفظ کنیم، دستی که فنجان روی آن قرار دارد مانند فنر به کار رود و از حرکت عمومی بدن مستقل باشد، و بالاخره حرکت عمومی بدن نرم و مداوم انجام پذیرد و ضربه ضربه و از هم گسیخته نباشد. (ش ۱۹)



شکل ۱۹

تمرین۱۴ـ سلسلهٔ اول تمرین‌ها پایان پذیرفت. سلسلهٔ دوم عبارت از این است که دو سه تمرین را با هم ترکیب کنیم. به کمک این تمرین‌ها «آزادی بدن» کامل می‌گردد و شاگرد می‌تواد جنبش‌های مختلف را بدون انقباض بدن انجام دهد. مثلاً تمرین‌های ۳ و ۱۳ را ترکیب کنید. همچنین تمرین‌های ۱۱ و ۱۳. بعد می‌توانید در حالی که این تمرین‌های ترکیبی را انجام می‌دهید منظومه‌ای را نیز بخوانید.

تمرین‌های عملی کمدیین

در این بخش هدف ما این است که مسائل مقدماتی حرکات بدن را به واسطهٔ به کار انداختن بدن به شیوهٔ منطقی و استدلالی حل کنیم و اصول راه رفتن، برگشتن، دویدن روی سن، توقف ناگهانی، افتادن، نشستن و برخاستن، بالا رفتن و پایین آمدن از پله کان را به شیوهٔ صحیح و با به کار بردن حداقل نیرو و فعالیت به شاگرد بیاموزیم.

برگشتن ـ فرض کنید که من به حالت صفر در پروسنییوم (اوان سن) یا در ته سن قرار دارم. یکی از پرسناژهای پییس مرا صدا می‌زند. یا وارد سن می‌گردد، باری موجبی پیش می‌آید که باعث می‌گردد من به عقب برگردم.

ابتدا سر، که عضو ادراک و اراده است، به سمتی که در آن جهت بدن باید گردش کند بر می‌گردد. خواه به چپ خواه به راست.

سپس شانه‌ها و بالاتنه در همان جهت به دنبال سر گردش می‌کنند، بعد میان تنه، و بالاخره ساق پاها تمام بدن مرا در همان جهت می‌گردانند.

بدیهی است که سنگینی بدن من ابتدا روی پائی که در داخل نیم دایرهٔ گردش بدن واقع است قرار دارد. ولی همین که پای خارج نیم دایرهٔ گردش را رسم کرد سنگینی بدن روی آن می‌افتد تا پای داخل برای گردش آزاد باشد.

بدین طور پای داخل، پس از گردش، برای برداشتن قدم اول نیز. اگر لازم باشد، آزاد است زیرا تمام ثقل بدن روی پای خارج است.

حالا این مطلب را آزمایش کنید که سر را مثلاً به طرف راست و بعد بدن را به طرف چپ بگردانید یا این که سر و بدن را در یک جهت بگردانید اما گردش تمام بدن یک‌باره و در یک لحظه انجام پذیرد: مثلاً شانه‌ها با میان‌تنه با هم گردش کنند یا این که با به کار انداختن هر دو پا در یک جهت گردش کنید و فی الفور یک قدم به پیش بردارید... از این آزمایش مقصود آن است که متوجه اشکالات گردید و بدانید که شیوهٔ منطقی همان است که گفته شد.

در نتیجهٔ این آزمایش‌ها به خوبی درک خواهید کرد که به هر سمت بخواهید بگردید، برای بدن شما محوری وجود دارد که تمام بدنتان باید در حول آن محور، با حرکت مداوم و در یک جهت، گردش کند (مقصود از حرکت مداوم این است که گردش، ضربه ضربه و از هم گسسته نباشد و گاهی تند و گاهی کند نگردد. بلکه ریتم گردش یکسان باشد و بدون توقف انجام گیرد.)

راه رفتن ـ راه رفتن مقدماتی‌ترین جنبش است، با وجود این شمارهٔ اکتورهایی که صحیح راه می‌روند زیاد نیست. بیشتر اکتورها هنگام راه رفتن شانه‌هایشان با حرکت پاها به نوسان در می‌آید.

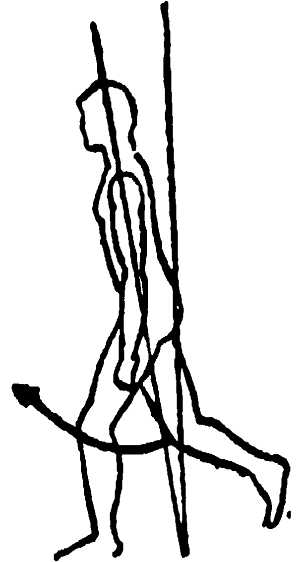
ورزش‌های بخش اول باید ـ بدون آن‌که متوجه شده باشید ـ شیوه راه رفتن شما را کمکی بهتر کرده باشد.

خوب راه رفتن قدرت و حاکمیت اکتور را در نظر تماشاگران بسیار افزایش می‌دهد و بر شخصیتش می‌افزاید.

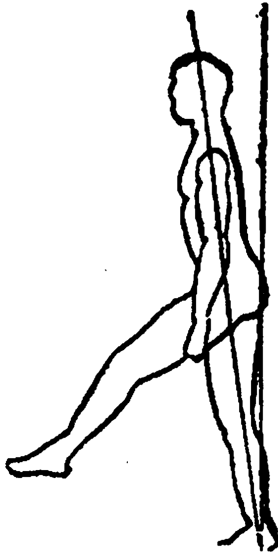
اینک راه رفتن را از نظر فعالیت اعضای بدن تجزیه و تشریح می‌کنیم: وقتی از حالت صفر به راه می‌افتیم (به شکل‌های ۲۰ ـ ۲۱ ـ ۲۲ رجوع کنید) تمایل بدن که کمی به جلوست کم کمک افزوده می‌گردد به طوری که نزدیک است تعادل به طرف جلو از دست برود در این لحظه عضلات پا زانو را به جلو و به بالا می‌کشند (در این حال ماهیچهٔ پای بلند شده و همچنین خود آن پا از قوزک به پایین هنوز آزاد و منبسط است) بعد ماهیچه به کار می‌افتد، پا راست می‌شود و قوزک و سر پا را به طرف زمین می‌برد. سپس سنگینی بدن روی نوک پا که به زمین رسیده قرار می‌گیرد.

عضلات پای دیگر که به عقب مانده آن را به پیش می‌رانند تا در جلو بدن قرارش دهند در حالی که تمایل بدن افزایش می‌یابد...

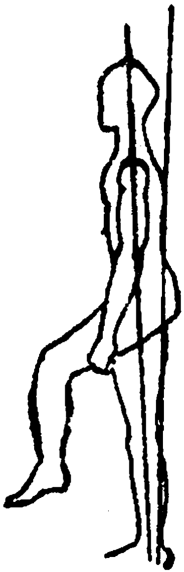
دقت کنید: این تشریح مختصر بیهوده نیست. اگر می‌خواهید به شیوهٔ صحیح راه رفتن عادت کنید و غلط‌هایی مانند باز کردن تمام پا در یک لحظه و روی پاشنه به زمین آمدن مرتکب نشوید، مطابق آن رفتار کنید.



شکل ۲۲



شکل ۲۱



شکل ۲۰

فقط با پاهای خود راه بروید نه با تمام بدن. در راه رفتن حرکات نابه جا به بدن ندهید، فقط عضلاتی را که در لحظهٔ معین برای حرکت لازم است به کار اندازید، در راه رفتن مرغ دقت کنید و ببینید چگونه پایی را که از زمین برداشته آزاد و در حال انبساط نگه می‌دارد.

تمام تعادل بدنتان باید روی پایی که موقتاً به زمین است قرار گیرد.

مرکز ثقل بدن را در قسمت علیای بالاتنه قرار دهید تا راه رفتنتان سبک و چابکانه انجام گیرد.

بالاتنه، گردن و دست‌هایتان، به جز حرکت عمومی بدن، نباید فعالیت دیگری داشته باشند، و نیز نباید نرمشی که ابتدای عزیمت داشتند از دست بدهند. سینه که مقر شخصیت شماست به منزلهٔ سکان کشتی بدنتان است.

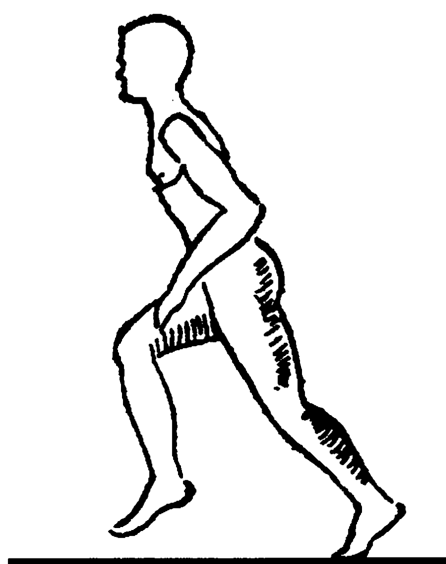
اینک **دو تمرین** برای ممارست در راه رفتن:

تمرین اول ـ فرض کنید نورافکنی به سینه شما بسته شده و با آن باید، در تمام جنبش‌های بدن هنگام راه رفتن، یک نقطه ثابت را روشن کنید.

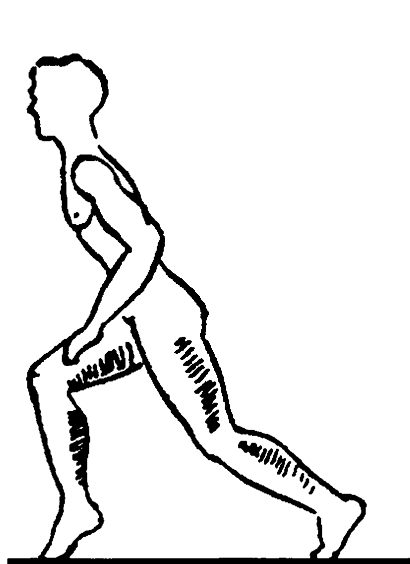
تمرین دوم ـ با یک ریتم ثابت روی خط مستقیمی که به زمین کشیده شده راه بروید و شیئی را روی سر به حال تعادل نگه دارید.

دویدن ـ دویدن در روی سن از این جهت مشکل است که فضا بسیار محدود است و چون پس از چند قدم دو باید ایستاد، این موضوع باعث می‌شود که غالباً حرکت غلط و ناشیانه انجام گیرد.

پس برای این که بتوانیم خوب و زیبا در خارج از سن باشیم، ثانیاً بتوانیم ناگهان و بدون گم کردن تعادل در وضعی که اکسیون درام ایجاب می‌کند متوقف گردیم. باید وقتی از حالت صفر به دو می‌افتیم، تمایل بدن

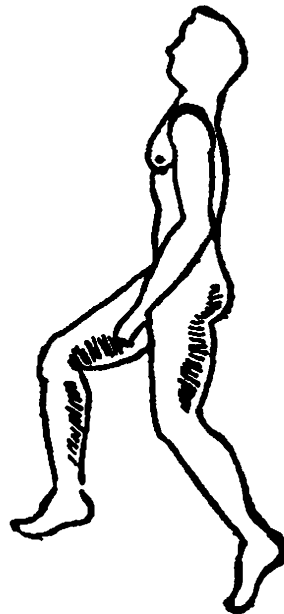


شکل ۲۳

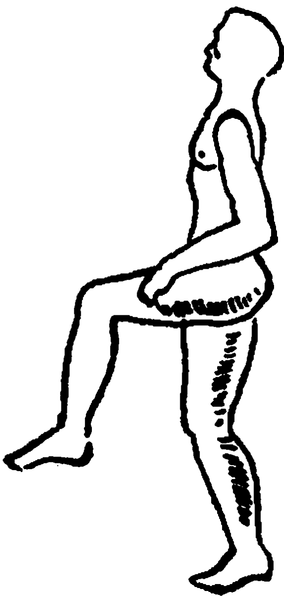


شکل ۲۴

به جلو افزون گردد ـ البته تمایل به جلو خیلی بیشتر از موقع عزیمت برای راه رفتن است ـ بالا تنه باید جمع شده‌تر از حالت راه رفتن باشد. و نیز سنگینی بالاتنه روی تهی
گاه‌ها، که ثقل بدن در آن‌جا قرار دارد، انبوه گردد.



شکل ۲۵



شکل ۲۶

در این حال سینه سکان، ساق پاها موتور، و ثقل در میان‌تنه است. (ش ۲۳)

تمایل زیادتر می‌شود، پای بلند شده (پای راست در شکل ۲۳) نزدیک است به زمین برسد تا بدن روی آن تکیه کند (ش ۲۴) زیرا به محض این که یک پا با زمین تماس پیدا کرد سنگینی بدن روی آن می‌افتد،

درصورتی که پای دیگر از زمین بلند می‌شود تا به جلو برود (ش ۲۵) و همین که به زمین برسد این بار سنگینی بدن را تحمل خواهد کرد. (ش ۲۶)

زیبایی دو در این است که گوئی بدن در حال تمایل به جلو می‌خواهد به بالا بپرد و مانند هواپیما از زمین بلند شود. بنابراین نباید پاها، که به منزله موتور است، بدن را در سطحی موازی با سطح زمین به جلو برانند. بلکه خیز بدن باید هم به پیش و هم به بالا باشد.

اما دست‌ها در حالت دو ـ بر خلاف دو ورزشی ـ نباید به فعالیت پاها کمک کنند، بلکه باید حاضر برای اجرای ژست احساسات و تأثراتی باشند که اکتور با آن احساسات می‌دود (مثلاً دویدن در حال خوشحالی، با ترس، و مانند این‌ها)

اینک چند تمرین برای ممارست در دو.

روی زمین به فاصله‌های مساوی نقطه‌هایی را نشان کنید و روی نقطه‌ها بدوید. اول فاصله‌های کوتاه‌تر و بعد رفته رفته بلندتر باشد. مواظب باشید که در حال دو تمام بدن دارای حرکت مداوم باشد.

شیئی را پشت یک دست قرار داده دست را به جلو دراز کنید و بدوید.

دو تمرین پیش را با هم ترکیب کنید.

طنابی به فاصلهٔ چند سانتیمتر بالای سر خود به خط مستقیم بکشید زیر این طناب کشیده بدوید و کوشش کنید و در هر خیز به جلو و به بالا سر شما با طناب تماس پیدا کند. مقصود از این تمرین این است که خیز به بالا یک‌دست باشد نه این که در یک خیز پانزده سانتیمتر بالا روید و در خیز دیگر پنج سانتیمتر.

خط مستقیمی روی زمین بکشید و روی آن بدوید.

توقف ناگهانی ـ در پیش گفتیم اگر نتوانیم در دو سریع، بدون آن‌که تعادل را از دست بدهیم، ناگهان توقف کنیم و در وضع و حالی که اکسیون درام ایجاب می‌کند قرار گیریم هرگز به دویدن روی سن قادر نخواهیم بود.

بسیاری از اکتورها و اکتریس‌ها در دویدن جهش‌های بدون ریتم و نامساوی انجام می‌دهند و سپس با دستپاچگی نیم قدم ناشیانه بر می‌دارند و در حالی که بدن زیاد به جلو یا به عقب تمایل دارد و نزدیک است تعادل از دست برود توقف می‌کنند. این شیوه دویدن و ایستادن که ناشی‌گری و عدم اطمینان از آن مشهود است باعث اشمئزاز بینندگان می‌گردد، از این گذشته با این شیوهٔ عمل به خوبی نشان می‌دهند که محل توقف را از پیش می‌دانستند.

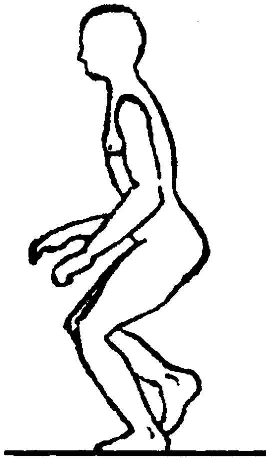
توقف ناگهان بسیار آسان است و اصول آن از این قرار است که: بدن در حال راه رفتن یا دو همیشه روی یکی از پاها تکیه دارد و تعادل خود را روی آن قرار می‌دهد. بنابراین برای توقف آنی باید ناگهان یکی از پاها را به زمین میخکوب کرد و تمام سنگینی و تعادل بدن را روی آن قرار داد. اگر بدن در حال انبساط باشد در این حال پایی که به زمین میخکوب شده از زانو کمی خم می‌گردد، بالاتنه و میان تنه بنابه قانون قوه ثقل به طرف پایین فرو می‌نشینند ولی پایی که بدن روی آن تکیه دارد مانند فنر سنگینی را تحمل می‌کند. در این حال پای دیگر که آزاد است هیچ‌گونه فعالیتی ندارد. تمام بدن روی خطی عمود به زمین کمی فرو می‌نشیند.

هر قدر برای توقف ناگهانی بیشتر ممارست کنیم رفته رفته هنگام توقف، فرو نشستن بالا تنه و میان تنه به طرف زمین و همچنین جمع شدن روی خود به حداقل می‌رسد. (ش ۲۷)

ممارست در توقف ناگهان را به دو شکل انجام دهید:

۱ـ محل توقف را از پیش معین کنید.

در این حال اگر توقف نادرست انجام گیرد نتیجه چنین می‌شود که: الف (عمل دو تدریجاً متوقف می‌گردد و به خوبی محسوس می‌شود که پا در ترمز کردن جلوگیری از حرکت بدن ناتوان است. و یا برعکس، تصمیم و اراده دونده در متوقف ساختن بدن در لحظه و نقطه معین ـ به هر شکل و به هر قیمت که باشد، بدن را از تعادل خارج می‌سازد و آن را به عقب پرت می‌کند. (ش ۲۸)



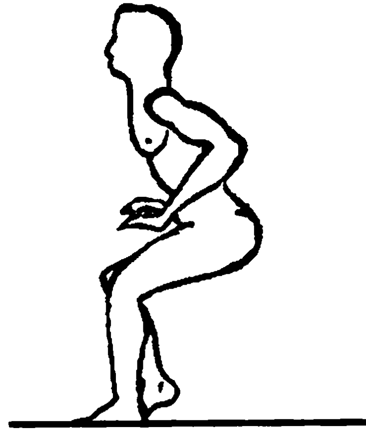
توقف صحیح

شکل ۲۷

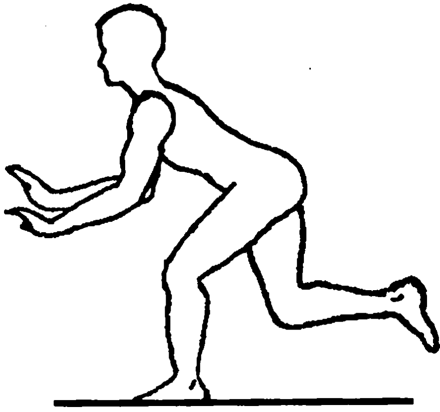
۲ـ محل توقف معین نیست و شاگرد نمی‌داند در کدام نقطه باید ناگهان بایستد.

در این حال همین که علامت توقف داده شود، اگر شاگرد عمل توقف را صحیح انجام ندهد، تصمیم به توقف ناگهانی دو پای او را به زمین میخکوب می‌کنند و سرعت دو بدن را به جلو پرت می‌کند. (ش ۲۹)

نکتهٔ مهمـ در قسمت دویدن تشریح کردیم که جهش باید به طرف جلو و کمی به بالا باشد و پاها نباید بدن را فقط در سطحی موازی با سطح زمین به پیش برانند. اینک تذکر می‌دهیم که اگر عمل دویدن بدون جهش به بالا انجام گیرد در توقف ناگهان و نادرست پرتاب شدن به جلو خیلی شدیدتر خواهد بود.



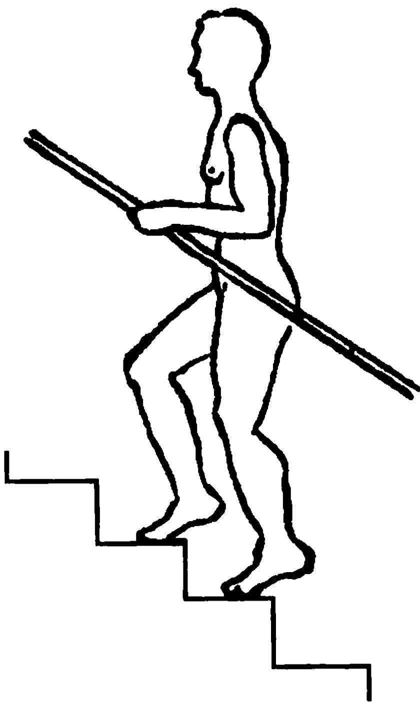
شکل ۲۸



شکل ۲۹

بالا رفتن و پایین آمدن از پله‌کان

بالا رفتن ـ بدن را به جلو خم نکنید. بدن را راست نگهدارید و حتی کمی به عقب تمایل بدهید که پاها در بالا رفتن آزادتر باشند. شانه‌ها باید در فضا خطی تصوری رسم کنند که موازی با طارمی پله‌کان باشد. با توقف و مکث و پله به پله بالا نروید. تصور کنید که پاهایتان روی رکاب‌های دوچرخه قرار دارد. روی دوچرخه وقتی پایی به بالا

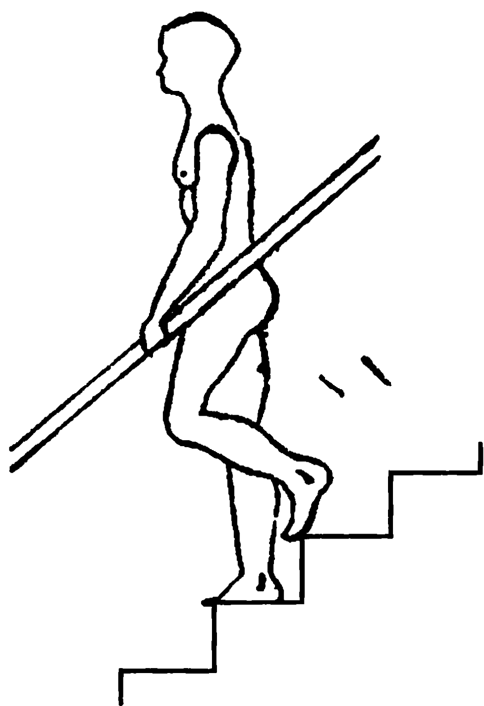


شکل ۳۰

می‌رود پای دیگر خواه ناخواه پائین می‌آید. کوشش کنید عمل صعود یک دست انجام گیرد و در هیچ لحظه از زمان بالا رفتن، هیچ یک از پاها تغییر سرعت ندهد (ش ۳۰).

پائین آمدن ـ برعکس بالا رفتن بدن را خیلی کم به جلو مایل کنید تا پاها آزادتر باشند.

عمل پایین آمدن خود به خود دارای مفهوم سقوط و شکست است برای از بین بردن این احساس تمام سنگینی و حاکمیت و شخصیت خود را در قسمت علیای سینه متمرکز سازید و نیز چانه را کمی سر به پایین کنید، زیرا چانهٔ سر به بالا از قدرت و حاکمیت می‌کاهد. شانه‌ها، مانند هنگام بالا رفتن، دو خط فرضی موازی با طارمی پله کان رسم نمایند. هنگام بالا رفتن و پایین آمدن فقط از لبهٔ پله استفاده کنید نه از تمام پهنای آن (ش ۳۱)



شکل ۳۱

اینک دو تمرین برای ممارست در بالا رفتن و پایین آمدن:

۱ـ شیئی را به حال تعادل روی یکی از شانه‌ها قرار داده بالا بروید و پایین بیائید.

۲ـ روی زمین چند چهار پایه، صندلی و مانند این‌ها با ارتفاعات مختلف قرار دهید و با ریتم مساوی و یکدست راه بروید و از آن‌ها بالا بروید و پائین بیایید.

نشستنـ هنگام نشستن سنگینی و تعادل بدن را روی هر دو پا نیندازید، بلکه یک پا را هر قدر بیشتر ممکن است نزدیک صندلی قرار داده سنگینی را روی آن بیندازید. پای دیگر را، که به منزلهٔ وزنهٔ تعادل است، جلوتر از پایی که سنگینی روی آن است بگذارید و در حال نشستن بدون این که آن را بلند کنید به جلو بلغزانید. بالاتنه هیچ‌گونه فعالیتی نباید داشته باشد و هر قدر ممکن است کمتر خم گردد تا نشیمن بیرون نزند و برجسته نگردد (ش ۳۲ و ۳۳) بدین طریق، در حالی که سنگینی روی یک پا قرار دارد و بالاتنه و کمر راست است بگذارید بدن فرو نشیند. روی نیمهٔ جلو صندلی بنشینید تا جا داشته باشید که اگر لازم بود بدن را به عقب بکشید و حالت دیگری به خود بگیرید. هر قدر نشستن کند و آرام باشد عضلات فعاله زحمت‌شان بیشتر است و نیز هر قدر صندلی کوتاه‌تر باشد نشست صحیح و زیبا مشکل‌تر خواهد بود.



شکل ۳۲



شکل ۳۳

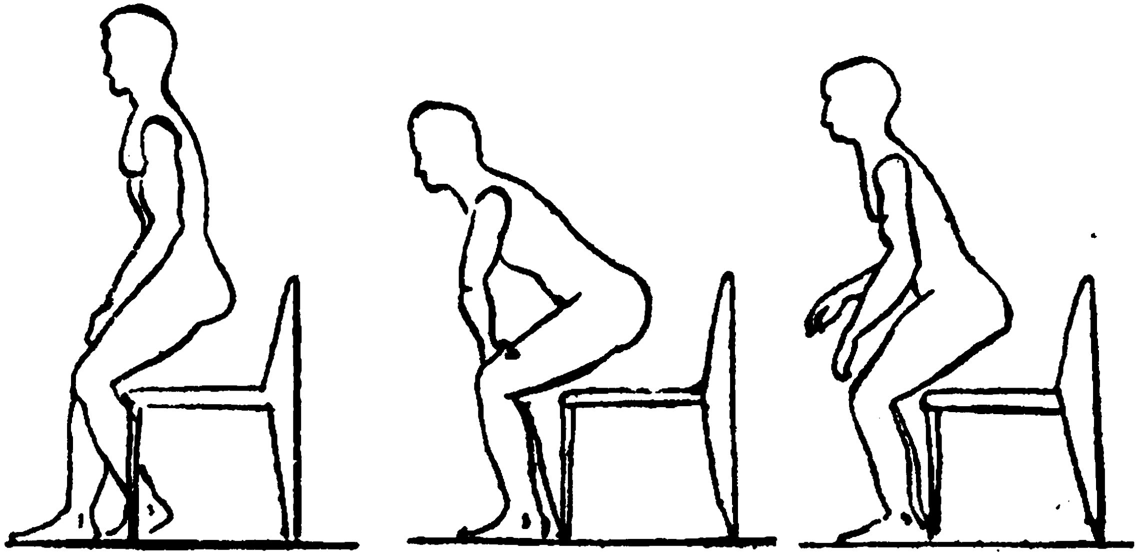
برای ممارست رفته صندلی‌های کوتاه‌تر انتخاب کنید و یک پیاله آب را روی سر، در حال تعادل نگه دارید.

برخاستن ـ بنابر آن‌چه که در تشریح نشستن گفته شد، در برخاستن کوشش ما باید این باشد که بالا تنه، با حرکتی ملایم و مداوم، روی خطی به بالا رود که آن خط زاویهٔ بین پشتی صندلی و سطح زمین را نصف کند. این شیوه برخاستن تأثیر بلند شدن پیروزمندانه هواپیما را دارد، در این طرز هر قدر بالا تنه آزادتر باشد و عمل بلند شدن با ایستادن پایان پذیرد، برخاست زیباتر و مؤثرتر خواهد بود.

شکل ۳۴ نشان می‌دهد چگونه بعضی اکتورها به وسیلهٔ فعالیت خشن و ناگهانی هر دو ساق پا برمی‌خیزند و با خشونت بدن را به جلو می‌اندازند. این شیوه خاص جوانان و اشخاص لاغر است.

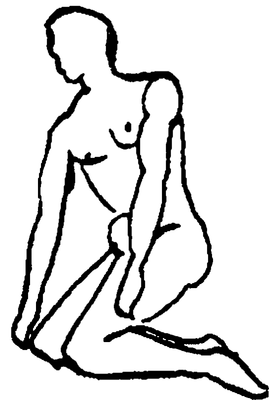
شکل ۳۵ طرز برخاستن اشخاص پیر یا فربه را نشان می‌دهد. در این طرز هر دو ساق پا، از زانو تا قوزک، سنگینی بدن را که در حال تعادل کامل است، تحمل می‌کنند. کمر کاملاً خم شده و سر از طرفی پیش رفته است و میان‌تنه از طرف دیگر. ران‌ها هیچ فعالیتی ندارند. دست‌ها به شدت روی زانوها (نقطه اتکاء) فشار آورده بدن را در جهت خط عمود به زمین به سمت بالا پرتاب می‌کنند.

بالاخره شکل ۳۶ طرز زیبای برخاستن را می‌آموزد: سنگینی و تعادل روی یک پا (پای چپ) قرار دارد. پای راست که عجالتاً بی‌کار است به عقب می‌لغزد و خود را آماده می‌سازد که پس از پایان برخاستن، یعنی هنگام ایستادن، تعادل بدن را نگه دارد. در این حال ساق چپ، که تمام فعالیت در آن تمرکز یافته، به راندن بدن به پیش و بالا مشغول است.

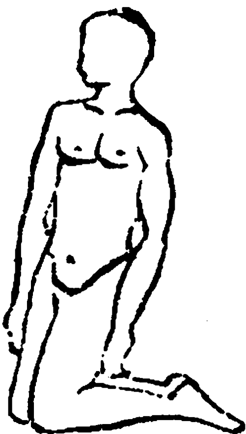


شکل ۳۶ شکل ۳۵ شکل ۳۴

افتادنــ خواه مقصود مردن باشد، خواه بی‌هوش افتادن؛ خواه زمین خوردن، در این تمرین هدف این است که به شاگرد بیاموزیم چگونه خود را به زمین اندازد که مسخره‌انگیز و خنده آور نباشد (آکسیون کمیک

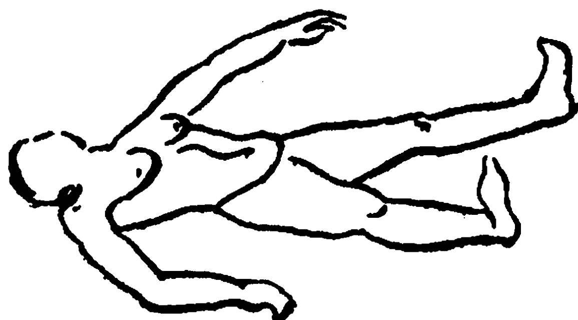


شکل ۳۷



شکل ۳۸

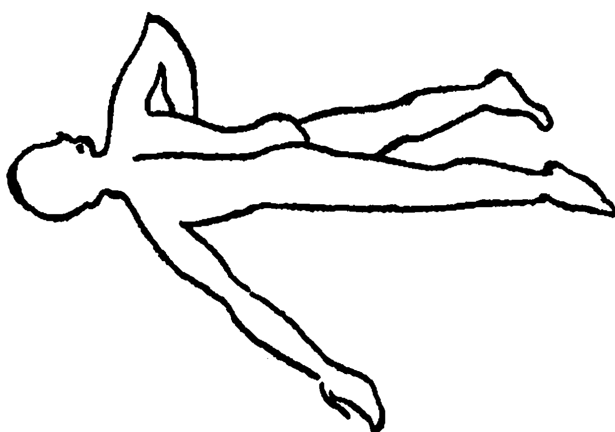
نیست) و نیز عمل افتادن طبیعی، مؤثر، و آن طور که میزانسن ایـجاب می‌کند (به پهلو، به پشت، یا به رو) انجام یابد.



شکل ۳۹

شکل‌های بالا فقط نمونه‌ای است برای روشن ساختن اصولی که می‌تواند صدها نوع افتادن را تسهیل نماید.

برای سهولت تشریح ـ زیرا قصد ما این است که فقط نمونه‌ای به‌دست بدهیم ـ به وسیله سلسله شکل‌های بالا نشان داده‌ایم که چگونه می‌توانیم به پهلو بیفتیم (۳۷ ـ ۳۸) و از پهلو به پشت (ش ۳۹) یا به رو (ش ۴۰) غلت بزنیم.



شکل ۴۰

اینک شرح اصول ـ سقوط به واسطهٔ انبساط و آزادی تدریجی قسمت‌های مختلف بدن حاصل می‌گردد. (البته عمل انبساط، به واسطهٔ تأثیر عوامل مختلف، ابتدا از قسمتی از بدن شروع می‌شود که آن قسمت زودتر و مستقیماً تحت تأثیر آن عامل قرار گیرد: مثلاً در حال مستی اول سر از خود بی‌خود می‌گردد، شخص تیر خورده پایش سست می‌گردد و تاب تحمل وزن و تعادل بدن را ندارد همچنین در پیچ خوردن پا اول پاها سست می‌شود و از تعادل خارج می‌گردد...)

هر کدام از قسمت‌های بدن که اول به حال سستی و «مرگ» افتد، قسمت‌های دیگر باید به‌دنبال آن دچار سستی گردند تا تمام بدن به سستی و انبساط کامل افتد و برای افتادن آماده شود.

احساس سقوط باید برای تماشاگران، در حالی که اعضای بدن یکی پس از دیگری سست می‌گردند، مشهود و محسوس باشد.

سستی و از خود بی‌خود شدن نباید شامل فکر و حواس اکتور گردد. فکر و حواس باید کاملاً به جا باشد، زیرا اکتور باید یک سلسله حرکات را از روی شعور کامل انجام دهد.

برای آن که سقوط دردناک نباشد و آسیبی به آکتور نرساند، باید بالا تنه را از ارتفاع کم به زمین انداخت، نه آن‌که بدن ناگهان، مانند تنه خشک درختی، به زمین افتد. بنابراین ابتدا اولین مفصل خم می‌گردد، بعد دومی، و سپس سومی، تا آن که تمام بدن روی زمین افتد.

پس صرف نظر از این که کدام قسمت بدن زودتر از دیگر قسمت‌ها، به چشم بیننده، احساس سقوط را نمایان سازد، ابتدا مچ پا که اولین مفصل است خم می‌گردد. بعد زانو خم می‌گردد و به زمین می‌رسد. (ش ۳۷) بعد نشیمن (ش ۳۸) و سپس شانه (از پهلو) به زمین می‌افتد.

فرو نشستن بدن باید با حرکت مداوم و ریتم منظم انجام یابد.

تمام قسمت‌های بدن باید دور یک محور و در یک جهت **بگردند و** به زمین افتند.

برای ممارست بهتر است عمل سقوط ابتدا با ریتم بسیار آرام اجرا شود. مربی باید با دقت تمام متوجه حرکات شاگرد باشد و هر لحظه که جنبش از زیبایی و حالت طبیعی می‌افتد و یا تعادل از دست می‌رود تذکار دهد.

از زمین برخاستن ـ اکتوری را، که دارای بدنی نرم و راه و روشی ورزیده و ظریف باشد، روی سن طاق‌واز بخوابانید و از او بخواهید که از زمین برخیزد. خودتان در سالن قرار گرفته متوجه حرکات او باشید و هرگاه حرکتی ناشیانه کرد و در وضعی زشت و تمسخرانگیز قرار گرفت او را متوقف سازید و از نو شروع کنید. گمان می‌کنم بیست بار شروع کنید و به آخر نرسید. حالا ببینید اگر این اکتور دارای بدن نرم و ورزیده نباشد و نیز عضلات و مفاصلش خشک و ناتوان باشند اشکالات تا چه اندازه خواهد بود.

حالا فرض کنیم که اکتوری روی سن طاق واز خوابیده، سرش به طرف سالن و پایش به طرف ته سن است. در این حال کسی از اوان سن او را صدا می‌زند و او باید برخیزد و رو به سالن بایستد.

اصولی که باید رعایت گردد این است:

۱ـ فعالیت را به قسمت‌های مختلف بدن تقسیم کردن.

۲ـ همیشه بدن را در یک سمت و در حول محور بدن گرداندن.

۳ـ به جنبش خود ریتم منظم دادن و در لحظات مشکل و فعالیت شدید حرکت را کند نکردن.

۴ـ در هر وضع تعادل کامل را حفظ کردن.

اینک تشریح حرکات:

۱ـ از پشت روی یک شانه بگردید و به پهلو قرار گیرید.

۲ـ فعالیت را از شانه به آرنج انتقال دهید.

۳ـ مثلاً اگر روی شانهٔ چپ غلطیده‌اید، آرنج چپ را به زمین تکیه داده بالاتنه را از زمین بلند کنید. در این حرکت لحظه‌ای پیش می آید که آرنج از زمین بلند می‌شود، در این لحظه فعالیت از آرنج به مچ و کف و پنجهٔ دست انتقال می یابد، عمل بلند کردن بالاتنه را از آن لحظه به کمک مچ و دست انجام دهید. در همان هنگام که بالا تنه در حال بلند شدن است پاها را جمع کنید. (البته پای چپ پس از جمع شدن به حال افقی روی زمین قرار می‌گیرد و پای راست به حال قائم) این اولین مرحله است. (ش ۴۱).

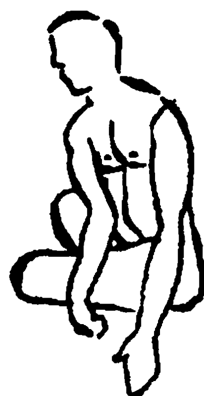
متوجه باشید که در ضمن بالا تنه به طرف سالن برگشته (زیرا بازی شما این است که به طرف پروسنییوم که از آن‌جا شما را صدا کرده‌اند برگردید) اما هنوز کاملاً رو به تماشاگران نیستید.

۴ـ گردش مارپیچ بدن در یک سمت و بدون آنی توقف ادامه دارد. حالا سنگینی بدن را روی زانوی چپ بیندازید. در این حال پای راست از ثقل بدن آزاد است و می‌تواند به جلو برود. این مرحلهٔ دوم است (ش ۴۲) حالا نیم خیز هستید.

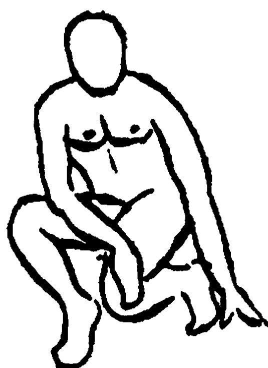
۵ـ باز بدون آنی توقف فعالیت را در پای راست تمرکز دهید. پای راست بدن را بلند می‌کنید. پس از آن که بدن راست شد پای چپ به کمک می آید. مرحلهٔ سوم (ش ۴۳)

۶ـ بدن پس از راست شدن روی دو پا قرار می‌گیرد.

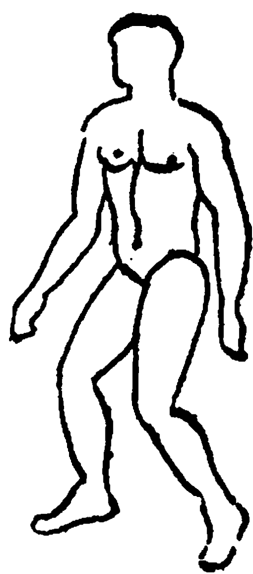
البته این‌ها که گفته شد اصول عمومی و مقدماتی است عین این اصول برای وقتی که اکتور خوابیده و پایش به طرف سالن است و یا به موازات



شکل ۴۱



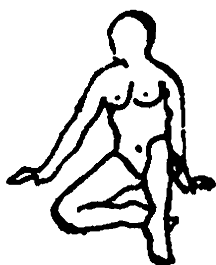
شکل ۴۲



شکل ۴۳

رامپ (ردیف چراغ‌های جلو سن) خوابیده و پهلوی راست یا چپش به طرف سالن است نیز به کار می‌رود.

مثلاً در حالی که اکتور پایش به طرف تماشاگران است. برای آن‌که رو به سالن برخیزد باید بدون آن که به پهلو روی شانه غلت بزند، بالا تنه را به کمک آرنج رو به سالن از زمین بلند کند و پاها را جمع نماید و به حالت شکل ۴۴ قرار گیرد.



شکل ۴۴

بعد در حالی که کمی بدن را به راست می‌گرداند، بدان شکل که در پیش تشریح شد از زمین بر می‌خیزد. (گفتم بدن را کمی به راست بگرداند، زیرا بدون این گردش فعالیت بسیار زیاد لازم است در صورتی که این گردش برخاستن را آسان‌تر می‌کند)

و یا اکتور موازی با رامپ دراز کشیده و دست چپش به طرف سالن است. برای برخاستن فقط باید بدون آن که به پهلو غلت بزند، به کمک آرنج بالا تنه را بلند کند و پاها را جمع نماید. در این حال خود به خود به سمت چپ می‌گردد. بعد چنانکه در پیش گفته شد برخیزد و رو به تماشاگران قرار گیرد.

دقت کنید که در تمام این حرکات، برای بلند کردن بدن از زمین، فعالیت در یک دست و یک پا تمرکز می‌یابد (دست راست و پای چپ، و یا دست چپ و پای راست)

بخش تمرین‌های عملی پایان یافت و هدف ما این بود که فقط یک «دستور زبان ژست» در دسترس اکتورها قرار دهیم. البته این دستور بسیار مقدماتی است و جز این نمی‌تواند باشد هر اکتور باید با تجربیات شخصی آن را برای خود کامل سازد.

فصاحت بدن

در این بخش هدف این است که اکتور علاوه بر فصاحت زبان و چهره دارای فصاحت بدن گردد.

پیش از آن که به تمرین‌های عملی بپردازیم چند اصل اساسی را تشریح می‌کنیم. در این بخش نیز ما ادعای آن را نداریم که «نسخه»ای

بنویسیم تا همه کس را شفا بخشد. بلکه ما فقط متدی را تشریح می‌کنیم که برای صاحبان کم و بیش استعداد مفید باشد. زیرا:

تکنیک، استعداد را پرورش می‌دهد و یاری می‌کند، اما نمی‌تواند جایگزین آن گردد.

شایسته است در این جا تذکار داده شود که این اصول اساس کار تمام کسانی است که با زیباشناسی و بیان حالت بدن انسانی سر و کار دارند، یعنی نقاشان، مجسمه سازان، رقاصان، اکتورها... ولی عده زیادی از اکتورها به این اصول دانایی ندارند. آن اصول این است:

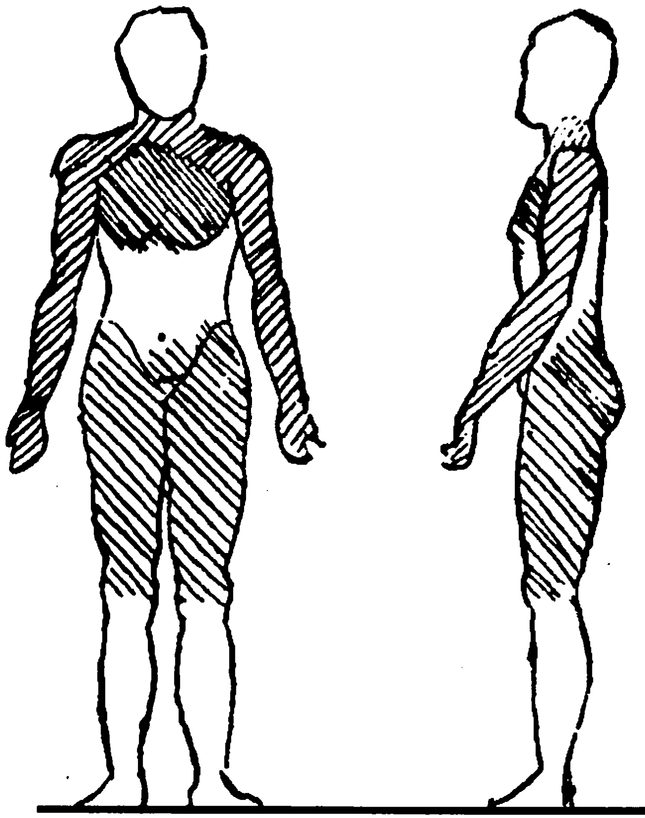
مراکز مختلف بدن انسان ـ از مطالعه بدن انسان در حال جنبش چنین نتیجه می‌گیریم که بدن دارای سه مرکز است.

۱ـ مرکز نیرو ـ که در ناحیه‌ای از تهی‌گاه تا زانو قرار دارد و تمام فعالیت‌های بالا تنه و اعضای بدن از آن جا سرچشمه می‌گیرد.

۲ـ مرکز شخصیت ـ که در قست بالای سینه قرار دارد و مقر حاکمیت (autorité) پرسناژ است.

۳ـ ناحیه‌ای که بیشتر از سایر قسمت‌های بدن حالات مختلف را بیان می‌کند و عبارت است از گردن، قسمت‌های علیای بالاتنه و دست‌ها (ش ۴۵)

آن‌چه دربارهٔ این سه مرکز گفتیم مطلق و غیر قابل انعطاف نیست زیرا می‌توان در پاره‌ای موارد حالتی را به واسطه بالا تنه و ساق پا بیان و توصیف کرد. چنان که می‌توان برای ایجاد سلطه و حاکمیت (autorité) گاهی نیز به جای سینه از پشت بدن استفاده نمود.

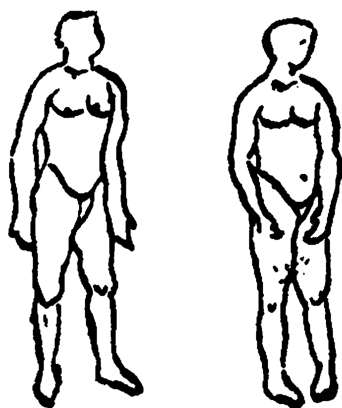


شکل ۴۵

سطوح مختلف بدن انسان ـ روبرو، پشت. نیم رخ و سه رخ (trois-quarts) پوزیسیون‌های ساده‌ای هستند که بدن آکتور در روی سن و در برابر تماشاگران به خود می‌دهد. اما پوزیسیون‌های بدن انسان همیشه ساده نیست و گاهی بغرنج می‌گردد: زیرا همیشه تمام بدن انسان در سطح واحد نیست و ممکن است مثلاً بالا تنه روبه رو باشد و سر نیمرخ. در این صورت قسمت‌های مختلف بدن در سطوح مخالف قرار می‌گیرد: بین هنرمندانی که در آثار خود بیشتر از دیگران از سطوح مخالف استفاده کرده‌اند می‌توان میکل آنژ را در مجسمه سازی نام برد.

پوزیسیون‌های برجسته ـ به سطوح موازی و سطوح مخالف بدن باید پوزیسیون‌های باز و بسته را نیز بیفزاییم. ممکن است تمام بدن در پوزیسیون باز (سینه به پیش، دست‌ها به پهلو، زانوها کمی به طرف بیرون) و یا در پوزیسیون بسته (چانه پایین افتاده، کمر خم شده، دست‌ها روی بدن افتاده، زانوها به طرف داخل) قرار گیرد. (ش ۴۶) و یا این که قسمت‌های مختلف بدن در پوزیسیون‌های مخالف قرار گیرند؛ مثلاً بالا تنه در پوزیسیون باز و پاها در پوزیسیون بسته.

سطوح و پوزیسیون‌های مختلف بدن هر یک معرف، مبین و توصیف‌کنندهٔ حالت خاصی هستند. معنای این توصیف حالت همان طور که برای هنروران روشن و رساست، برای هر بیننده و تماشاگر ساده نیز رسا و روشن است. و همان مفهوم را که هنرور در این توصیف می‌بیند، بیننده و تماشاگر نیز همان مفهوم را می‌یابد.



پوزیسیون‌های باز و بسته

شکل ۴۶

حالت آرام، حالت مشوش، هیکل خنده‌آور، پیکر غم‌انگیز... خلاصه همه حالات را می‌توان با استفاده از سطوح موازی یا مخالف و پوزیسیون‌های باز و بسته بیان کرد و از آب در آورد.

اینک فهرست تمرین‌های این بخش

سلسله اول تمرین‌ها ـ بدون آن که لازم باشد آکتور شخصیت خود را تغییر دهد:

بازی با اشیاء تصوری: پوست کندن یک پرتقال، شستن و خشک کردن ظرف، بشقاب و غیره، نقاشی، باز کردن گره نخ، ریش تراشیدن، بافتن (پولیور و غیره)، مرتب کردن کتاب در قفسه، بردن سطلی پر از آب، بردن سطلی خالی، تا کردن پارچه.

تأثرات: سرما، گرما، خستگی...

فعالیت حواس پنج‌گانه: دیدن، از دور و از نزدیک ـ شنیدن صدایی شدید ـ گوش دادن به صدایی خفیف، لمس کردن شیئی زبر، صیقلی و نرم، سوزاننده، نوشیدن شربتی گوارا یا چای داغ دهن سوز.

محرومیت از یکی از حواس: کوری، کری، یا یکی از اعضا.

فعالیت‌ها: پرتاب کردن یک وزنه، گرفتن شیئی سبک، سنگین، کوچک، بزرگ، کشیدن یک طناب.

احساسات ساده: خوشحالی، اندوه، ترس، خنده، تمسخر و کنجکاوی.

ترکیب احساسات با تمرین‌های دیگر: نگاه کردن با تحقیر، تکبر، تعجب... گوش دادن با ترس... پرت کردن شیئی به حال تنفر.

ترکیب بعضی از تمرین‌ها با راه رفتن: راه رفتن یک پیر، یک کور... راه رفتن با یک بار تصوری روی دوش، راه رفتن روی سنگفرش راه رفتن در شن‌زار، راه رفتن در میان یک آبگیر، راه رفتن در خار و خاشاک.

نمایش اشیاء: مانند مجسمه، مانکن، حتی درخت و مانند این‌ها.

بالاخره نمایش اسماء یعنی: مانند افتخار، اقتدار و مانند این‌ها.

* * *

پس از انجام سلسلهٔ اول تمرین‌ها نوآموز با اولین اشکالات توصیف و بیان به وسیلهٔ بازی بدن آشنا می‌گردد، به صحت اصول اساسی جنبش پی

می‌برد، به **ملاحظه** و **مطالعه** جنبش‌ها و اشکال در طبیعت عادت **می‌کند و** نیروی تصور و ابداع خویش را پرورش می‌دهد، بالاخره و **مخصوصاً** قدرت و مفهوم بیان به وسیلهٔ بازی بدن بر او مکشوف می‌گردد.

اما نوآموز در تمام مدت ممارست در سلسله اول تمرین‌ها هیچ‌گاه نباید به آزمایش و تمرین برای تجسم خصال معنوی مانند خست، نخوت، و مانند این‌ها، دست بزنند. سلسله دوم تمرین‌ها زمانی آغاز می‌گردد که شاگرد به خوبی از عهدهٔ تجسم خصال صوری بر آید (مانند تجسم هیکل و راه و روش یک مست یا یک پیرمرد...)

سلسله دوم تمرین‌ها

اینک نوآموز وارد مرحله ایجاد و آفرینش می‌گردد.

مربی برای شاگرد یا شاگردان خود موضوع‌های بسیار ساده و صریح، بدون آنتریک مانند تجسم اشخاص مختلف در سر سرای یک مهمانخانه، با حالت انتظار در ایستگاه راه آهن، یا در سالن یک دندان پزشک، یا در سرسرای یک بانک... معین می‌کند.

در این تمرین‌ها شاگرد باید تغییر شخصیت یابد و عمل آکتور ایجاد کننده را انجام دهد. مثلاً تیپ یک عضو اداره یا کارگر یا کاسب و مانند این‌ها را در ایستگاه راه آهن به حال انتظار ایجاد کند.

مربی باید از شاگرد بخواهد که قبلاً راه و روش و خصال معنوی و صوری یک تیپ معین بشری را به خوبی و با دقت مطالعه نماید. و نیز باید سن و سال، طبقهٔ اجتماعی. پیشه، و حتی مثلاً موطن آن تیپ را برای شاگرد معین و مشخص سازد. اما نباید موضوعی (تمی) را که برای تمرین

ساخته و آماده کرده است قبلاً برای شاگرد شرح دهد. فقط در آخرین لحظه، یعنی زمانی که شاگرد مطالعه و تدقیق خود را درباره آن تیپ معین به پایان رسانیده و برای تمرین حاضر و آماده است. باید تم را برایش تشریح کرد.

پس از مدت زیادی که شاگرد به اجرای تم‌های ساده و بدون آنتریک پرداخت و در آن‌هابه خوبی ورزیده گردید، مربی می‌تواند آنتریک ساده‌ای نیز به تم بیفزاید. از این لحظه عمل **ایجاد ارتجالی** آغاز می‌گردد و شاگرد باید با دانایی کامل به کلیه خصال پرسناژی که می‌خواهد ایجاد کند، تم را ارتجالاً بازی نماید. این تمرین‌های ارتجالی سبب پرورش نیروی ابداع و آفرینش نوآموز می‌گردد. بعدها باید سخن را به این تم‌های ارتجالی افزود. اما باید فقط آن‌چه راکه ضروری است گفت «حرف زدن زیاد به بازی بدن زیان می‌رساند، کم حرف زدن نیز بازی را خشک و فلج می‌سازد و روح و زندگی را از آن سلب می‌کند.»

(در پایان جهت جلب توجه نوآموزان و استادان، برای به کار بردن دقت فراوان در اجرای صحیح این تمرین‌ها، خوب است یک صفحه از کتاب (Entre frise et Rampe) اثر الفونس دوده (Doudet) را در این‌جا نقل کنیم.

الفونس دوده در این کتاب چنین حکایت می‌کند که:

«هنرمند بزرگ فردریک لومتر (Lemaitra) روزی برای شاگردش هانری لافونتن یک موضوع سنیک؛ یک تم دراماتیک معین کرد تا بازی کند.

فرَدریک در حالی که روی ایوان دراز کشیده بود تنگ شرابی در پیش داشت به شاگرد چنین گفت: «گوش کن! تو کارمند جزء اداره‌ای

هستی و سه سال است زن گرفته‌ای، زنت را بسیار دوست داری و چون بت می پرستی... امشب شب عید تولد اوست. زن در خانه نیست. تو غیبتش را غنیمت شمرده دسته گلی و هدیه‌ای به خانه آورده‌ای و می خواهی شام گوارائی برایش آماده کنی. هنگامی که سفره را پهن می‌کنی و بشقاب‌ها را می چینی در کشو گنجه نامه‌ای می‌یابی و از آن پی می‌بری که زنت به شیوهٔ تنفر آوری به تو خیانت می‌کند...

کوشش کن با این موضوع مرا به گریه بیاوری... «زود باش، شروع کن!»

لافونتن به چابکی شروع به کار کرد. بشقاب‌ها را چید و در حالی که لبخند می‌زد و نگاهی سرشار از مهر و عطوفت داشت، دسته گلش را وسط میز قرار داد... سپس، بی‌تاب و طاقت از انتظار و خوشحالی، کشوئی که هدیه را در آن پنهان کرده بود باز کرد. نامه را دید. آن را سرسری خواند و فریاد وحشتناکی، که در آن ناامیدی و بیزاری از نیکبختی صاعقه زده‌اش را جا داده بود، از ته دل کشید.

لافونتن از فریاد خویش راضی بود و یقین داشت که فریادش صحیح و تأثرآور و صادقانه است. حتی هنگام کشیدن این فریاد تقریباً به گریه افتاده بود.

به جای تحسینی که از استاد انتظار داشت نوک پای جانانه‌ای که به لمبرش خورد به حالش آورد.

«یعنی چه! حیوان! تو زنت را می‌پرستی و کور ـ کو ـ را ـ نه به پاکیش ایمان داری. آن وقت همین که چشمت به این نامه می‌افتد، هر چه در آن نوشته باور می‌کنی! آیا چنین چیزی ممکن است!»

آن وقت خود فردریک سن را شروع کرد... کشو را کشید؛ نامه را دید، مدتی چشم به آن دوخت، عجب! این نامه مال کیه؟» روی نامه را

دید پشت آن را بررسی کرد، آخرش با بی‌اعتنایی نگـاهی بـه مـتن آن انداخت و چیزی از آن نفهمید. نامه را در کشو انداخت و به چیدن بقیهٔ بشقاب‌ها پرداخت... «اما... مثل این که نامهٔ عجیبیه، این نامه...» آرام به طرف نامه رفت. آن را به‌دقت خواند. شانه‌ای بالا انداخت و نامه را آرام روی میز پرت کرد «ولش کن! دروغه!... ممکن نیست!... الان خودش می‌آد و موضوع را برای من روشن می‌کنه.» اما حالا دیگـر رفـته رفـته دستش هنگام چیدن بشقاب‌ها می‌لرزد... تمام جانش می‌لرزد...

(چشم از نامه برنمی‌دارد... باید آن را بار دیگر بخواند... این بار همه چیز را فهمید گریه و بغض گلویش را گرفت، نزدیک بود خفه‌اش کند، با نالهٔ مرگ روی صندلی افتاد...»)

* * *

این‌جا ترجمهٔ چـند قسـمت نـظری و عـملی، کـه بـیشتر بـه درد مـا می‌خورد، از رسالهٔ ژان ـ دوآ (Jan doat) به پایان رسید. اینک چند نکته دیگر دربارهٔ ژست ذکر می‌کنیم و به این بخش خاتمه می‌دهیم.

چنان که در مقدمهٔ این بـخش گـفته شـد و در تشـریح ورزش‌هـا و تمرین‌ها ملاحظه کردید، کتاب و استاد فقط می‌تواند به ما بـیاموزد کـه چگونه از عضلات و اعضای بدن حداکثر استفاده را بکـنیم و چگـونه بنشینیم یا برخیزیم یا از پله بالا رویم که هیکل زیبا و بدن در حال تعادل باشد. اما کار بدین‌جا پایان نمی‌پذیرد، زیـرا بـدیهی است کـه نشست و برخاست یا بالا رفتن و پائین آمدن یا خنده وگریه و یا غم و شادی تنها یک نوع نیست. بلکه صدها نوع وجود دارد. هر تیپ خاص دارای راه و روش خاصی است. و باز ممکن است آن تیپ خاص در جریان اکسیون

یک نمایش زمانی کمکی مثلاً خسته به نظر آید، زمان دیگر کاملاً خسته، و در آخر به کلی کوفته و فرسوده باشد. بدیهی است که راه روش و حرکات این تیپ در زمان‌های مختلف به یک شکل نیست و در هر قسمت از اکسیون با قسمت دیگر تفاوت بسیار دارد. این جاست که برای آموختن نمایش انواع بسیار زیاد و مختلف خستگی، اندوه، شادی، شرم، ترس، دلاوری، خشم، مهر، باری کلیه غرایز و تأثرات و عواطف بشری استادی جز طبیعت نداریم.

بنابراین همان‌طور که هیچ کس نمی‌تواند با آموختن زبان و علم عروض و قافیه و تقلید از اسلوب دیگران، یا با دانایی به ترسیم خط و ترکیب رنگ، نویسنده یا شاعر و یا نقاش به مفهوم حقیقی گردد، هیچ کس نیز نمی‌تواند فقط با دانایی به پاره‌ای اصول و از بر کردن علم الجمال و چند رساله دربارهٔ ژست و جنبش، هزاران نوع تأثرات و احساسات بشری را به وسیله حالات و حرکات بدن توصیف کند و نمایش دهد.

نویسنده و شاعر و نقاش و اکتور... برای توصیف صحیح و دقیق و شاعرانه احساسات و تأثرات و ایجاد تیپ‌ها و خصال مختلف و متنوع چاره‌ای جز مطالعهٔ عمیق طبیعت ندارند.

ممکن است بعضی از اکتورها بگویند که ما در دست متورانسن آلات و ادواتی بیش نیستیم، بنابراین هر طور او بخواهد ما به صدا و حرکت در می‌آییم و مطالعه طبیعت و آفرینش تیپ با اوست نه با ما.

این گفتار ابداً صحیح نیست، زیرا کار متورانسن نظیر کار رهبر ارکستر است. در ارکستر با آن که اجراکنندگان بدون اراده رهبر و اشاره دست او هیچ حرکتی نمی‌کنند و در برابر او اسباب و آلتی بیش نیستند، اما از طرف

دیگر خود نوازنده اسبابی هستند و باید آهنگی را که در پیش دارند هریک به وسیله اسباب موسیقی خود بنوازند. پس اگر نوازندگان توانایی جان بخشیدن به نت‌هایی که در برابرشان است نداشته باشند آلات ناقص و بد آهنگی می‌باشند که کار خلاقه رهبر ارکستر را فلج می‌سازند.

در تئاتر نیز متورانسن برای اجرای طرحی که ریخته اکتور را مانند اسباب و آلتی به کار می‌برد. اما از طرف دیگر اگر اکتور از عهده کار خلاقه خود، یعنی درک عمیق و سپس نمایان ساختن روح و خصال پرسناژ پیپس برنیاید آلت ناقصی است و با سر و صدای غلط و ناهنجارش هم آهنگی گروه را از بین می‌برد و به اکسیون و میزانسن پییس زیان فراوان می‌رساند. درباره کار اکتور در بخش سوم بیشتر از آن بحث خواهیم کرد.

* * *

ریتم ـ همان طور که هر سخن ریتم خاصی دارد، هر حرکت نیز دارای ریتم خاصی است. مثلاً جنبش انسان و حیوان به طور کلی هنگام نشاط و شادمانی چالاک‌تر و سبک‌تر است. در صورتی که هنگام گرفتگی و اندوه سنگین‌تر و کندتر شود.

اما شادمانی و اندوه تنها یک نوع نیست بلکه صدها نوع وجود دارد و جنبش انسان در هر یک از آن انواع ریتم معینی را داراست.

همان طور که در بخش سخن گفتیم، هیچ میزان و مقیاس مکانیکی برای تعیین اندازهٔ تندی و کندی این ریتم وجود ندارد، فقط ابتکار و تجربه و هنرمندی آکتور و متورانسن حلال این مسئله مهم و دقیق است، آن‌چه در بارهٔ ریتم سخن گفتیم درباره ریتم حرکت نیز صادق است و باید رعایت گردد.

بعضی از اکتورهای ما (همکاران، عزیز، اجازه می‌دهید باز بگویم عده‌ای انگشت شمار؟) کم و بیش ریتم را حس می‌کنند و رعایت می‌نمایند بدین جهت ژست و حرکات‌شان عمیق‌تر و تأثیرش بیشتر است عده‌ای دیگر برعکس ابداً ریتم را حس نمی‌کنند و به زحمت زیاد باید ریتم هر حرکت را به آن‌ها فهماند.

یکی از اکتورهای تهران، که با هم (چه در کلاس و چه در سن) نسبتاً زیاد کار کرده‌ایم، با آن که بی‌استعداد نیست ولی دارای این نقص اساسی است که ریتم سخن و مخصوصاً ریتم حرکت را ابداً درك نمی‌کند و از آن کسانی است که هنگام رپتیسیون هر لحظه باید به او گفت: آرام‌تر، تندتر، نرم‌تر، خشن‌تر، سبك‌تر، سنگین‌تر، و باید، به اصطلاح خودمانی تئاتر، یا عنانش را کشید و یا مهمیزش زد. آن‌گاه که اکسیون پییس چنین اقتضا می‌کند که پرسناژ به تندی حرف بزند و حرکت کند، این اکتور تند حرف می‌زند، اما... (بسیار عجیب است) خیلی کند حرکت می‌کند. و یا برعکس. به طوری که من بارها از او پرسیده‌ام چگونه ممکن است حس و شعور و عکس العمل عصبی بدن (رفلکس) اجازه دهد که انسان در حال خشم تند حرف بزند، ولی بر خلاف طبیعت بشری، گفتار و رفتارش هم آهنگ نباشد و این‌قدر کند حرکت کند!

البته این اصل هم‌آهنگی سخن و حرکت اصلی مطلق نیست و گاهی نیز پیش می‌آید که انسان به تندی حرکت می‌کند ولی به آرامی سخن می‌گوید، اما این اکتور به قدری در ادراك و به کار بردن ریتم صحیح و اثربخش کند ذهن است که در چنین مقامی نیز عملش برعکس است و ریتم سخن و حرکت را هم آهنگ می‌کند.

برای درک ریتم و ممارست در آن من از موسیقی اروپایی استفادهٔ فراوان برده و می‌برم. شما هم با موسیقی غربی آشنا شوید به طوری که دقایق و ظرایف آن را حس کنید و از آن لذت ببرید. سپس بین آثار سمفونیک آهنگسازان رومانتیک و مدرن قطعاتی را که بیشتر دراماتیک است انتخاب نمایید مثلاً سمفونی شمارهٔ ۵ بتهوون، سمفونی‌های شمارهٔ ۴ و ۵ و ٦ چایکوفسکی، و یا اوور تورهای دراماتیک: اوورتور «اگمونت» و «گوریولان» از بتهون، اوورتور «گییوم تل» از روسینی، اوورتور «شکارچی آزاد» و «ابرون» از وبر، اوورتور «فاوست» و «هلندی پروازکننده»... از واگنر، «تراژیک اوورتور» از براهمز، و یا پوئم سمفونیک «شاگرد جادوگر» از پل دوکا، پوئم سمفونیک «فرانچسکا ـ داریمی نی» از چایکوفسکی، و ده‌ها قطعه دیگر مانند این‌ها. آن وقت برای هر یک از موومان‌های سمفونی‌ای که انتخاب کرده‌اید، بنا به ذوق و قریحهٔ خود، تمی که مناسب با ریتم آرام یا تند آن موومان باشد بسازید و آن تم را، در حالی که موسیقی بازی شما را همراهی می‌کند، بازی کنید. فایده دیگر این تمرین‌ها این است که شما را برای بازی رل‌هایی که با موسیقی همراه است آماده می‌سازد.

* * *

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ ژست باید گفته شود این است که غالباً در تئاترها اکتورها و اکتریس‌هایی را می‌بینید که یک حرکت دست و یا سر، یا بهتر بگوییم، یک ژست را بدون دلیل چندین بار پشت سر هم تکرار می‌کنند همین طور در موقع حرکت روی سن، باز بدون دلیل، چندین بار از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر می‌روند و از نقطهٔ دوم به همان نقطهٔ اول

برمی‌گردند. من در رپتیسیون‌ها این اشخاص را همیشه به درویش‌های معرکه‌گیر که موقع دعا یا سهراب‌کشی روی یک خط مستقیم از این سر معرکه به آن سر می‌روند و بر می‌گردند تشبیه کرده‌ام. این عیب اساسی ناشی از این است که ـ همان طور که در بخش سخن نیز اشاره شد ـ در بعضی از «تماشاخانه»های ما تمرین به مفهوم حقیقی و زیر نظر مسئولی که نسبتاً به کار خود دانا باشد وجود ندارد. بدین جهت اکتورهای خودرو هر یک به سلیقهٔ خویش چند ژست یا حرکت را که بر هیچ اساس و اصولی متکی نیست در سراسر پیس تکرار می‌نمایند.

به طور کلی انسان یا در حال آرامش است و یا خاطری مشوش دارد. و البته انسان بیشتر حالت آرام دارد تا تشویش خاطر. بنابراین حالت آرام انسان را باید حالت عادی قرار داد و تشویش خاطر را حالت استثنا.

اگر شما در حال عادی ژستی و یا حرکتی را چندین بار به یک شکل تکرار کنید تماشاگران را ناراحت می‌سازید و آن‌ها بدون شک خواهند گفت: «ده! این چرا این‌قدر این‌ور اون‌ور می‌ره!» همین طور اگر هنگامی که مشوش هستید در سراسر بازی خود آرام بنشینید حرکاتی که مبین تشویش خاطر است انجام ندهید باز هم تماشاگران خود را خسته و ناراحت خواهید ساخت.

پس از این بیان اینک ما حالت آرام بشر را حالت عادی و قاعده کلی قرار داده اصولی را که باید در انجام ژست و حرکت رعایت نمود، شرح می‌دهیم.

در حال عادی دو ژست و یا دو حرکت مشابه نباید دنبال هم قرار گیرد و تکرار گردد. بلکه باید ژست یا حرکت دیگری بین آن‌ها فاصل باشد و آن‌ها را به هم پیوند دهد.

مثلاً اگر دست را از نقطه‌ای به نقطه دیگر (از پهلو به پشت یا سینه یا پا) می‌بریم، دوباره نباید بلافاصله دست را از همان نقطه دوم به نقطه اول برگردانیم. بلکه لازم است این ژست تکرار گردد. باید قبلاً دست را از نقطه دوم به نقطه ثالثی ببریم و از آن نقطه سومی به نقطه اول برگردانیم. این ژست میانه (حرکت دست بین نقطه دوم و سوم) مانند خط رابطی دو ژست مشابه را به هم پیوند می‌دهد و حالت راحتی و آرامش به بیننده و تماشاگر می‌بخشد.

و یا مثلاً اگر دست را از نقطه‌ای به نقطه دیگر می‌بریم (از پهلو به پشت یا سینه) و باز به نقطه اول بر می‌گردانیم، در صورت لزوم تکرار این ژست، نباید دوباره بلافاصله دست را از نقطه اول به نقطه دوم ببریم (یعنی عین ژست قبلی را تکرار نماییم) بلکه، برای آرامش بخشیدن به تماشاگر، لازم است دست را از نقطه اول به نقطه ثالثی (که مثلاً در فضاست) ببریم و از آن نقطه سوم به نقطه دوم برگردانیم. این ژست میانه (حرکت دست بین نقطه اول و سوم) فاصله و در عین حال پیوند دهنده دو ژست مشابه است.

همین طور اگر در روی سن از نقطه‌ای (نقطه مبدأ) به نقطه دیگری حرکت می‌کنیم، دوباره نباید بلافاصله و به خط مستقیم از نقطهٔ دوم به نقطه مبدأ بازگردیم. این بازگشت به خط مستقیم و تکرار آن تشویش خاطر را می‌رساند و تماشاگر را ناراحت می‌سازد. اگر لازم است که به نقطه مبدأ برگردیم باید از نقطه ثالثی بگذریم و به جای حرکت در روی خط مستقیم حرکت را روی اضلاع مثلثی، که سه رأس آن نقطه مبدأ و نقاط دوم و سوم است، انجام دهیم.

* * *

اصل دیگر: گرداندن بدن در یک جهت ـ برای تسهیل بیان مثالی می‌زنیم. فرض کنید به حالت عادی و آرام در ابتدای سن روبروی تماشاگران ایستاده‌اید و میزانسن ایجاب می‌کند که به ته سن رفته چیزی برداریدو یا چیزی به کسی بگویید و دوباره به ابتدای سن برگردید.

بدیهی است برای اجرای این حرکت لازم است اول بدن را بچرخانید و پشت به تماشاگران قرار گیرید. حالا، اگر بدن را به سمت راست چرخاندید و به ته سن رفتید، لازم است، پس از انجام کاری که در ته سن دارید، برای برگشتن به اول سن باز بدن را به سمت راست بچرخانید عکس این عمل (یعنی چرخاندن بدن در بار اول به سمت راست و در بار دوم به سمت چپ) آرامش کلی را به هم می‌زند و تماشاگران را ناراحت می‌سازد.

* * *

اصل دیگر: نرمی، خشونت، چابکی و سنگینی ژست ـ باز برای تسهیل بیان مثالی می آوریم. اگر ما در حال آرامش سیگاری به شخصی تعارف کنیم یا کسی را نوازش نماییم عضلات دست و بدن ما نرم و منبسط است و حرکات دست و بدن‌مان سبک و چابک می‌شود.

برعکس اگر بخواهیم در حال کین و ستیز به کسی مشت بزنیم یا با تنفر چیزی به طرف کسی پرتاب نماییم، عضلات دست و بدن ما سخت و منقبض است و حرکات دست و بدن خشن و سنگین می‌شود.

بنابراین در حالت عادی و آرام ژست و حرکت اکتور باید نرم و سبک و عضلات و اعصابش منبسط باشد. و در عکس این حالت ژست و حرکت باید سنگین انجام گیرد و عضلات فعاله در حال انقباض، وگاهی انقباض شدید، باشند.

پس اگر در حال عادی، با انقباض شدید عضلات و اعضای بدن، حرکتی خشن و سنگین انجام دهیم باز البته آرامش و نظم کلی میزانسن را برهم زده تماشاگران را ناراحت خواهیم ساخت.

بدیهی است اصولی که گفته شد، مانند کلیهٔ اصول دیگر، مطلق و غیرقابل انعطاف نیست و موارد استثنایی فراوانی وجود دارد که در آن‌ها باید عکس این اصول کلی را به کار برد.

تمیز و تشخیص این موارد وظیفه اکتور دانا و کارآزموده و متورانسن است.

* * *

عادت دادن نیمه چپ بدن به حرکت ـ برای من بارها اتفاق افتاده است که در میزانسن پیسی اکتوری را که طرف راست سن قرار داده از او خواسته‌ام که حرکتی ساده یا گاهی مشکل را با دست چپ انجام دهد، پس از آن که چندین و چندبار به شیوهٔ بسیار زشت و ناشیانه‌ای حرکت را انجام داده و حرکتش را تصحیح کرده‌ام و جزئیات آن ژست و طرز اجرای صحیح آن را برایش تشریح نموده و نشان داده‌ام، بالاخره آن اکتور، پنهان از همکارانش، با عجز و ناامیدی و سرافکندگی از من تمنا کرده است که جای او را در آن لحظه بازی در روی سن تغییر داده و در طرف چپ قرارش دهم تا بتواند آن ژست را با دست راست انجام دهد و اگر بگویم که گاهی در آخر کار ناگزیر یا جای او را تغییر داده‌ام و یا چون اکتور دیگری نبوده است که به جایش بگذارم از آن ژست صرف‌نظر کرده‌ام، همکاران من می‌دانند که مبالغه نگفته‌ام.

به نظر من این نوع اکتورها نیمی از بدن‌شان فلج است و برای همکاران خود زحمت فراوان ایجاد می‌نمایند.

برای رفع این نقیصه من شخصاً شیوه‌ای به کار می‌برم و به کلیه همکاران خود توصیه می‌نمایم که بدین شیوه، نیمه چپ بدن را به حرکت عادت دهند.

آن شیوه این است که تمام کارهایی راکه معمولاً با دست راست انجام می‌دهند غالباً با دست چپ بکنند. مثلاً صورت را صابون زدن و تراشیدن ـ شانه کردن سر ـ سیگار از قوطی در آوردن، به لب گذاشتن و کبریت زدن ـ شمارش اسکناس ـ پوست کندن میوه ـ خوردن ـ نوشیدن ـ باز کردن و بستن قفل ـ گرفتن و برداشتن اشیاء مختلف ـ ریختن آب از تنگ در گیلاس ـ قند انداختن درچای و هم زدن آن ـ چکش زدن ـ اتو کشیدن ـ رخت شستن ـ گرفتن گوشی تلفن با دست راست و گرفتن نمره با دست چپ ـ ورق زدن کتاب ـ گرداندن دستهٔ چرخ‌های مختلف ـ واکس زدن کفش ـ به کار بردن پاشنه کش ـ صابون زدن بدن در حمّام ـ عینک زدن و برداشتن آن... و کلیه اعمالی که با دست راست انجام می‌گیرد به استثنای نوشتن، دوختن و مانند این‌ها که خاص دست راست است و سال‌ها باید زحمت کشید تا دست چپ را بدان‌ها عادت داد.

این‌ها که گفته شد اعمالی هستند که برای اجرای آن‌ها غالباً تنها یک دست حرکت می‌کند و لزومی ندارد که سایر اعضای بدن به تبعیت و کمک آن دست بروند.

اما اعمال دیگری وجود دارد که تمام بدن انجام می‌دهد، مانند پرتاب کردن سنگ یا وزنه ـ بازی تنیس ـ پینگ‌پنگ ـ شمشیر بازی... در این بازی‌ها نیز دست چپ را دخالت دهید و طرز بازی خوب و زیبا را به این دست بیاموزید. هر قدر این کار زحمت داشته باشد هراس نداشته باشید،

تنبلی نکنید و با حوصله و پشتکار خستگی‌ناپذیر دست چپ را به انجام اعمال گوناگون عادت دهید.

این تمرین‌ها در ابتدا با ناشی‌گری فوق‌العاده همراه است. اما پشتکار داشته باشید تا بر مشکلات فائق آئید. نگویید «من پول برای تنیس بازی با دست راست ندارم، تا چه برسد به عادت دادن با دست چپ!» من هر وقت برایم مقدور و میسر بوده، با راکت و توپ و در زمین تنیس این تمرین را کرده‌ام. و حالا هم که میسر نیست گاهی تخته چوبی به‌دست می‌گیرم و تنها و با توپی تصوری بازی می‌کنم. برای شمشیر بازی نیز مانند من ترکه‌ای به دست چپ بگیرید و با حریفی تصوری بازی کنید و هرگز تا آخر عمر دست از این تمرین‌ها برندارید و دست چپ را از عادت نیندازید.

و دریافت که با وسایلی که در اختیار دارد می‌تواند از عهدهٔ اشکـالات برآید و پییس را روی سن آورد، آن را انتخاب می‌نماید.

البته در جریان مطالعات مقدماتی، هر کجا که نکته‌ای مفید برای رفع اشکالات بعدی بر او مکشوف می‌گردد آن‌ها را یادداشت می‌کند. مثلاً طرح دکور فلان پرده یا تابلو، تیپ، یا لباس، یا ژست و حرکات یک و یا چندین پرسناژهای فلان سن یا فلان پرده... زیرا در نظر متورانسن صاحب قریحه و کار آزموده، کلام نویسنده پس از چندین بار مـطالعه دقیق، رفته‌رفته جان می‌گیرد و پرسناژهای پییس، کم و بیش زودتر یا دیرتر، در تصور و ضمیرش زنده می‌گردند و به بازی در می آیند.

بدیهی است کار مطالعه بدین جا پایان نمی‌پذیرد. متورانسن باید، مانند کاشفی که به سرزمین ناشناسی رسیده، آن‌قدر تجسس و کاوش کند تا هیچ نقطه و نکتهٔ تاریکی برایش باقی نماند. این جاست که در نتیجه این کاوش‌های عمیق و دامنه‌دار ناگفته‌ها و آن چه را که «اثر دراماتیک قادر نیست بگوید» بـر او مکشـوف مـی‌گردد و نـیروی ابـتکار و اخـتراع و آفرینشش به کار می‌افتد تا دامنهٔ اکسیون را به «ماوراء سن» بکشـاند و «منطقهٔ اسرار و خاموشی» را بر ما روشن سازد.

نکتهٔ دیگری که باید دربارهٔ انتخاب پییس گفته شـود ایـن است کـه متورانسن شرافتمندی که برای هنر خویش اهمیت و احترام شایان توجهی قائل است هیچ گـاه هـنر خـود را در گـرو پـول نـمی‌گذارد و هـمواره پییس‌هایی را انتخاب می‌کند که برای تماشاگران آموزنده باشد فرهنگ و معرفت عمومی را قدمی به پیش ببرد.

هنرمند قابل احترام کسی است که هنر خود را به خدمت مردم بگمارد. از آن‌ها برای کمال هنر خود نیرو گیرد و بدان‌ها برای تلاش در راه رفاه و

نیکبختی انسانی یاری کند و نیروبخشد. بنابراین متورانسن و اکتور شرافتمند هرگز نباید باری به‌دست آوردن ثروت به دلقک بازی تن در دهند و به جای دارو تریاک به مردم بخورانند.

خواندن پییس

پس از آن که متورانسن پییس را انتخاب کرد و مطالعات ابتدایی خود را به پایان رساند پییس را برای گروه خود می‌خواند. در جلسهٔ قرائت پییس کلیه کارکنان هنری و فنی، متورانسن، معاون یا معاونین او، رژیسور، اکتورها، آهنگساز، دکورساز، نقاشی که طرح لباس‌ها را می‌دهد (کوستومییه)، مسئولین روشنایی، گریمور، ماشینیست‌ها (کسانی را می‌گویند که دکورها را عوض می‌کنند و مسئول وسائل مکانیکی سن هستند)، حتی پرده کش لازم است حضور داشته باشند.

پییس را خود نویسنده یا متورانسن و یا شخص دیگری که خوب بخواند و آن را از رونق نیندازد، می‌خواند. اگر نکته‌ای به نظر کسی رسید یادداشت می‌کند و در پایان گوشزد می‌نماید. و نیز اگر نقاط ضعفی به‌نظر متورانسن رسیده است و یا از جهت روشنی مطلب و جلوه و جلای پییس می‌خواهد نکات مبهمی را حذف کند یا بعضی قسمت‌های پییس را جابه‌جا نماید و یا نکته‌ای بیفزاید باید با اطّلاع و اجازهٔ نویسنده دست به چنین کاری بزند.

در این جلسه باید به هر یک از مسئولین طراز اول، یعنی رژیسور، اکتورها، آهنگ ساز، دکور ساز، گریمور، کوستومییه، مسئول روشنایی و سرماشینیست، یک نسخه پییس داده شود تا بتوانند تنها و با خاطری جمع به مطالعه دقیق آن بپردازند.

بخش سوم

میزانسن

«اثر دراماتیک قادر نیست همه چیز را بگوید. سخن نویسنده تا سرحدی پیش می‌رود که هر سخنی می‌تواند برود. در ماوراء آن سرحد منطقهٔ دیگری آغاز می‌گردد، منطقهٔ اسرار و خاموشی. منطقه‌ای که آن را اتمسفر یا حاشیه - و یا به هر نام دیگر که میل دارید - می‌نامند. بیان و توصیف این منطقه کار متورانسن‌ها است. ما البته تمام متن را، و تمام آن‌چه را که متن می‌تواند بیان کند، بازی می‌کنیم. ولی می‌خواهیم دامنهٔ متن را در منطقهٔ حاشیه نیز، که سخن از بیان آن عاجز است. بکشانیم و بسط دهیم.»

گاستون باتی - متورانسن فرانسوی

انتخاب پیس

متورانسن - که باید به ادبیات دراماتیک عتیق و کلاسیک و مدرن آشنایی داشته باشد - به اقتضای سلیقه، زمان و مکان، وسایل و نیروی خود و گروه اکتورهایش، پیسی را از ادبیات کشور خود یا دیگر کشورها در نظر می‌گیرد. و پس از آن که بارها آن را به دقت مطالعه کرد و پسندید

تقسیم رل‌ها

پس از خواندن پییس، متورانسن رل‌ها را بین اکتورها تقسیم می‌کند. برای تشریح شیوهٔ منطقی تقسیم رل، قبلاً باید مطلبی را توضیح دهیم.

سلطه و حاکمیت صوری و معنوی

اکتور باید برای رلی که بازی می‌کند دارای هیکل و صدا و قیافه و روش مناسب و شایسته باشد در این صورت می‌گوییم فلان اکتور در فلان رل دارای سلطه و حاکمیت صوری (اوتوریته فیزیک) است.

ممکن است اکتوری اندام و صدایش ضعیف باشد و با رلی که بازی می‌کند چنان‌که باید و شاید تطبیق ننماید، اما اکتور از جهت معنا به خوبی از عهدهٔ بازی رل برآید مثلاً اکتوری بسیار زبردست و کار آزموده ولی کوتاه قد و باریک اندام رل اتللوی شکسپیر یا سهراب قهرمان داستان ملی خودمان را بازی کند این اکتور هر قدر خوش‌بیان و خوش‌خرام باشد و هر اندازه رل خود را صحیح و عمیق و هنرمندانه بازی کند، باز نمی‌تواند تماشاگران را چنان‌که باید مجذوب و مفتون خود سازد. مردم می‌گویند. «این اندام ضعیف برازندهٔ سهراب یا اتللو نیست.»

این حقیقت را مطابق اصطلاح تئاتر چنین می‌گوییم: این اکتور دارای سلطه و حاکمیت معنوی (اوتوریته موارل، سپیری توئل morale و autorité spirituelle) و فاقد سلطه و حاکمیت صوری است.

و نیز ممکن است ظاهر اکتوری برازندهٔ رل باشد، اما آکتور از جهت بازی ضعیف باشد. در این حال می‌گوییم: اکتور دارای حاکمیت صوری و فاقد حاکمیت معنوی است.

پس اکتوری در رل خود کامل است که هم دارای حاکمیت صوری باشد هم سلطهٔ معنوی.

تشخیص سلطهٔ صوری آسان است، و ملاک تشخیص سلطهٔ معنوی تجربه و بصیرتی است که متورانسن در کار هر یک از آکتورهای گروه خود دارد.

متورانسن به تجربه دریافته است که فلان اکتور یا اکتریس هیچ شخصیت معنوی ندارد و از سلطهٔ صوری خود نیز نمی‌تواند به حد اعلا استفاده کند. رل و هر چه را که به او گفته می‌شود خشک و طوطی وار در سن تکرار می‌نماید و توانایی آن را ندارد که رل و سفارش‌های متورانسن را اول به جسم خود فرو ببرد و شخصیت خود را بر آن‌ها بیفزاید و بازی کند، این نوع اکتور حتی قادر نیست که تمام طرح‌ها و گفته‌های متورانسن را اجرا نماید و بیشتر از نیمی از زحمات او را هدر می‌دهد.

این پست‌ترین نوع اکتور بود که گفته شد. همین طور درجه به درجه بالا می‌رویم تا به اکتوری می‌رسیم که بیانی دلچسب، چهره و هیکلی سمپاتیک و بدنی نرم و مطیع دارد. رل را درک می‌کند و حرکاتی را که متورانسن طرح کرده است به خوبی انجام می‌دهد. اما توانایی آن را ندارد که قدمی فراتر بگذارد و بر آن‌چه که متورانسن دیده و شنیده است چیزی بیفزاید.

باز چند درجه بالاتر اکتوری وجود دارد که، علاوه بر مزایای دیگر، صاحب قریحه و شخصیت و فرهنگ است و از ادبیات دراماتیک جهانی با خبر است. این اکتور به اجرای صحیح و خوب گفته‌ها و دستورهای متورانسن اکتفا نمی‌کند. بلکه «هزار نکتهٔ باریک‌تر از مو» که نمی‌توان به کسی آموخت بر آن‌ها می‌افزاید و از این راه به او کمک می‌نماید.

متورانسن با در نظر گرفتن تمام آن‌چه که گفته شد و همچنین به نسبت میزان اعتمادی که به تجربه و پختگی و اطمینانی که اکتور باید از خود داشته باشد رل‌ها را تقسیم می‌کند. عمل تقسیم رل باید قبلاً با دقت انجام شده باشد و پس از قرائت پییس اعلام گردد.

در کار تقسیم رل هرگز نباید متورانسن تسلیم حب و بغض خویش گردد. بلکه اگر عزیزترین دوستش توانایی بازی رلی را از هر جهت ندارد، لازم است او را کنار بگذارد و رلی بسیار آسان‌تر، که دوستش برازندهٔ آن باشد، به او بدهد.

فدا کردن اشخاص در راه تئاتر خدمت و فدا ساختن تئاتر در راه خودخواهی و شهرت‌طلبی اشخاص خیانت به هنر است.

از طرف دیگر اکتورها نیز نباید سن تئاتر را وسیلهٔ هوس بازی و شهرت پرستی خود بپندارند. اما متأسفانه باید گفت که بعضی از اکتورها با آن‌که به ظاهر به این اصول ایمان دارند، در باطن این‌طور فکر نمی‌کنند. در هر گروه نسبتاً خوب همیشه یکی دو نفر ناراضی یافت می‌شود که چون انتظارات نابجایشان برآورده نمی‌گردد مسئول نمایش را متهم به حب و بغض یا اشتباه می‌نمایند. البته تنها کسانی که این ادعا را صمیمانه می‌پذیرند و باور می‌کنند خود این اشخاص هستند. زیرا دیگران حقایق را به چشم می‌بینند. و اتفاقاً همیشه این ناراضی‌های از خود راضی کسانی هستند که تماشاگران گاهی به هیچ وجه از آن‌ها خشنود نیستند.

من غالباً گرفتار جوابگویی و ایستادگی در برابر توقعات کسانی بوده‌ام که هنوز از عهده بازی صحیح و اثر بخش رل کوچک یا متوسطی برنیامدهٔ ادعا و آرزوی رل‌های مشکل را دارند. این اشخاص تئاتر و سن را برای کسب شهرت و ارضای هوس‌های دیگر خود می‌خواهند و بس.

ولی در برابر این اشخاص اکتورهایی نیز هستند که وجدان هنری دارند و از کار خود مطمئنند. هر رلی را که برازندگی‌اش را داشته باشند صمیمانه می‌پذیرند اگر چه کم اهمیت‌ترین رل پییس باشد. و غالباً رل خود را خوب از آب در می‌آورند.

این نکته مهم را نیز نباید ناگفته بگذارد که چون هنر تئاتر در ایران تازه رواج گرفته و هنوز نوزاد است، اکتور دبستان دیده و پرورش یافته بسیار کم است. بدین جهت گروهی که از بهترین اکتریس‌ها و اکتورهای کشور ما تشکیل شده و من افتخار همکاری با آن‌ها را داشته‌ام از حیث تعداد افراد کامل نیست. و این ضعف کادر هنری باعث ایجاد دو عیب اساسی گردیده است:

یکی آن‌که غالباً رل‌های پرسناژهای میانسال و پیر را ناگزیر اکتریس‌ها یا اکتورهایی بازی کرده‌اند که سن‌شان از بیست تا سی سال بیشتر نبوده. البته آن‌ها گلیم خود را از آب کشیده‌اند، اما گاهی هر قدر تغییر ظاهر داده‌اند، باز نتوانسته‌اند به خوبی و چنان که شایستهٔ آن است سلطهٔ صوری و معنوی به‌دست آورند. این جوانان گاهی از رل خود راضی و گاهی بسیار ناراضی بوده‌اند.

من به تمام آن‌ها حق می‌دهم. زیرا نه فقط درباره آن‌ها اصولی که در پیش گفته شد رعایت نگردیده بلکه از این جهت گاهی به خوبی و پاکیزگی نمایش پییس نیز زیان فراوان وارد شده است.

اما خود را نیز مقصر نمی‌دانم. زیرا، چنان که گفته شد و همه تصدیق داریم، کادر هنری ما همیشه ناقص و ضعیف بوده است. و ما، همهٔ ما، هرگز به تکامل آن توفیق نیافته‌ایم. برای آن که هیچ گاه آرامش خاطر نداشته‌ایم وهمواره با گرفتاری‌های گوناگون دست به گریبان بوده و هستیم.

دیگر آن که گاهی رل‌هایی از طراز اول ناگزیر به اکتورهایی واگذار شده است که برازندهٔ آن‌ها نبوده‌اند و شخصیت معنوی برای ایجاد آن‌ها نداشته‌اند. البته آن‌ها نیز گلیم خود را از آب کشیده‌اند اما این کار خلاف اصول علاوه بر آن که نقطهٔ ضعفی ایجاد کرده و از استحکام و زیبایی نمایش کاسته است، اشتباه بزرگی برای بازی کنندگان این رل‌ها پیش آورده که می‌پندارند شایستگی بازی چنین رل‌هایی را داشته‌اند و در ایجاد آن‌ها توفیق حاصل نموده‌اند. من این حقیقت مسلم را به خود و به آن‌ها می‌گویم که ما نباید هیچ‌گاه این را به حساب موفقیت خود بگذاریم.

کار دور میز

پس از آن که پییس خوانده شد رل‌ها تقسیم گردید و چند روزی اکتورها به مطالعه انفرادی پییس و رل خود پرداختند، کار دسته جمعی و دور میز آغاز می‌گردد. بدین معنی که متورانسن، و اکتریس‌ها و اکتورها و سایر مسئولین دور هم می‌نشینند و به بحث درباره پییس می‌پردازند.

در این جلسات ابتدا متورانسن باید کلیه بازی کنندگان را به تشریح پییس و رل خودشان وادار نماید تا بفهمد آیا پییس را درک کرده‌اند؟ آیا به خصال ظاهری و معنوی پرسناژی که باید ایجاد نمایند، پی برده‌اند؟ آیا از رابطهٔ هر پرسناژ با پرسناژهای دیگر، که همه با هم مانند حلقه‌های زنجیر مرتبط‌اند، سردر آورده‌اند؟

او باید در جریان این بحث‌ها اگر نکتهٔ تاریکی برای اکتوری وجود دارد روشن سازد. اگر اکتوری پییس و رل خود را چنان که شایسته است درک نکرده، باید به شیوه‌ای ماهرانه او را راهنمایی کند تا آن را به خوبی

بفهمد. او نباید خود همه مطالب را نکته به نکته و به تفصیل شرح دهد. بلکه بهتر است به ذکر تنها چند نکتهٔ مهم که به منزله کلید است اکتفا کند و اکتور را به طوری رهبری نماید تا خود از بقیه نکـات سـر در آورد و مشکل را بگشاید.

نقیصهٔ دیگری که در کار گروه ما وجـود دارد ایـن است کـه غـالباً نتوانسته‌ایم این شیوهٔ منطقی را پیروی کنیم. زیرا در کشور ما کمتر اتفاق می‌افتد که اکتریس یا اکتوری به اندازه کار خود با سواد و صاحب معرفت کلی از فرهنگ عمومی باشد. و مخصوصاً از ادبیات دراماتیک بی‌خبر نباشد.

در ایران به نظر من دانستن یک زبان بیگانه برای هر کس که نام اکتور بر خود می‌گذارد ضروری است تا بتواند آثار نویسندگان و انتقاداتی را که دربارهٔ آن آثار نوشته شده و همچنین چند نمونه از هزاران کتاب که در پیرامون کار اکتور و تئاتر بحث شده است، مطالعه نماید و بدین وسیله قریحه و تکنیک خویش را پرورش دهد.

اما متأسفانه باید گفت که، از دانستن زبان بیگانه هم چشم بپوشیم بین تمام اکتورهای ایران به زحمت می‌توانیم فقط ده نفر را بیابیم که دست کم تمام پییس‌های خوبی را که مترجمین مختلف به زبـان فـارسی تـرجـمه کرده‌اند خوانده و یا اصلاً از وجود آن‌ها باخبر باشند.

در کلیه تئاترهای ایران، نیمی از کسانی که نام اکتریس و اکـتور یـا «هنرپیشه» به خود نهاده‌اند (به جرئت می‌گویم) یا به کلی بی‌سوادند و یا فقط از خواندن و نوشتن بهرهٔ کمی دارند. نیم دیگر، به‌استثنای چند نفر انگشت‌شمار، با دانش و مطالعه نـیستند و از ادبـیات بـه طـور کـلی و

مخصوصاً ادبیات دراماتیک بی‌بهره‌اند. در این میان تنها چند نفر را می‌توان یافت که برای پیشرفت کار خود در تلاشند و کم و بیش صاحب اطلاعات و مطالعه‌اند.

(من به همه همکاران خود اطمینان می‌دهم که در این گفته‌ها قصد تحقیر و توهین هیچ یک را ندارم و برای پیشرفت هنر ایران آرزو دارم همه آن‌ها صاحب دانش و فرهنگ و بصیرت در کار خود باشند.)

بنابر آن‌چه گفته شد ـ و یقین دارم که مورد تصدیق همه همکاران منصف من است ـ غیرممکن است بتوان برای تشریح نکات ظریف اجتماعی و فلسفی پیس و یا خصال پرسناژها به اشاره به چند نکتهٔ اساسی اکتفا نمود. بلکه برعکس غالباً ناگزیر بوده‌ایم که برای بعضی از همکاران تازه کار و یا کهنه کار تمام الفبای هنر و تئاتر را تشریح کنیم و «از سیر تا پیاز» پیسی را که می‌خواهیم نمایش دهیم، بگوییم.

در نتیجه گاهی این عیب اساسی پیش آمده است که چون بازی کننده شخصاً و حتی با کمک دیگران توانایی درک عمیق پیس و پرسناژ را نداشته و نتوانسته است ـ به اصطلاح معمولی ـ رل را به جسم خود فرو ببرد، پس آن‌چه را که از مسئول نمایش دربارهٔ تحلیل پیس و نیز بیان و میمیک و ژست رل خود دیده و شنیده «از سیر تا پیاز» صرفاً تقلید کرده و به تماشاگران تحویل داده است، البته این عیب اساسی تا زمانی که کلیه اکتریس‌ها و اکتورها در کسب دانش و فرهنگ نکوشند و اصول فن خود را درنیابند و شخصیت و قریحه و تکنیک خود را پرورش کامل ندهند باقی خواهد بود.

باز برگردیم به اصل موضوع: پس از آن که بحث دربارهٔ پیس و رل‌ها به پایان رسید، کار دور میز به مرحلهٔ دوم می‌رسد. در این مرحله خواندن رل‌ها آغاز می‌گردد. بدین معنی که بازی کنندگان هر یک نسخه‌ای از

پییس در پیش دارند و سن به سن و پرده به پرده هر یک به نوبه رل خود را از رو می‌خوانند و با هم سؤال و جواب می‌کنند در این دورهٔ کار، بازی‌کنندگان وظیفه دارند که رفته رفته رل‌های خود را، با آهنگ صحیح و ریتم و حالت مناسب، مانند منظومه‌ای بخوانند بدون آن که حرکتی کنند و یا ژستی انجام دهند.

متورانسن وظیفه دارد که آهنگ‌های نادرست، ریتم‌های نامناسب خشونت‌ها و نرمش‌های بی‌جا و حالت زشت و غلط بیان را تصحیح کند. البته بهتر است مسئول از نشان دادن آهنگ و ریتم و حالت صحیح خودداری نماید و فقط بازی کننده را متوجه سازد که آهنگ و یا ریتم بیانش بدین یا بدان جهت نامناسب است و او را ماهرانه راهنمایی کند تا خود، کار نادرست خویش را تصحیح نماید بدیهی است که بازی کنندگان تنها به این جلسات قرائت رل نباید اکتفا کنند، بلکه باید به مطالعه و تحلیل عمیق‌تر رل و همچنین به حفظ کردن آن مشغول باشند.

متورانسن با ترغیب آن‌ها به کار و باز خواست از کسانی که کاهلی می‌کنند و نیز با در نظر گرفتن وقت و مهلت خود نباید اجازه دهد که کار دور میز بیش از اندازه به طول انجامد. بازی کنندگان نباید تصور کنند که کار دور میز برای آن است که رل‌ها به حافظه سپرده شود. این جلسات برای آن است که تحلیل و تعمق بیشتر دربارهٔ پییس به‌عمل آید و اگر در بیان رل‌ها هنوز نکات مبهم و تاریکی باقی مانده است با تشریح و بحث روشن گردد و به‌راه افتد.

همین که رل‌ها نیمه حفظ شد و بازی کنندگان توانستند، بدون آن که حواسشان پرت شود، رل‌ها را در دست گرفته و هرگاه لازم باشد از رو بخوانند و حرکت کنند، تمرین با ژست شروع می‌شود. پیش از ورود در این مرحله مطالب دیگری را تشریح می‌کنیم.

دامنه کار متورانسن

در دورهٔ کار دور میز متورانسن نباید به جز زمانی که برای استراحت و آسایش ضروری است ساعتی غافل و بیکار بنشیند. زیرا کاری را که از چندین ماه پیش جهت انتخاب و مطالعه پییس و تقسیم رل‌ها و در نظر گرفتن دکور لباس، اثاثیه، موسیقی (اگر لازم باشد) و همچنین وسائل مکانیکی سن و روشنایی انجام داده است در این مراحل به شدت ادامه دارد.

برای دکور باید نظریات و طرح‌های خود را با دکوراتور در میان بگذارد و از نیروی ذوق و ابداع و اختراع و فانتزی خود و دکوراتور، حد اعلای استفاده را ببرد. پس از آن که رد و بدل نظریات کلی به پایان رسید و دکوراتور طرح‌های رنگین دکور را حاضر کرد، او باید آن‌ها را ببیند و به دقت مطالعه کند. اگر نکتهٔ زایدی که سادگی و فصاحت دکور را از بین می‌برد در آن‌ها دید باید با مباحثه و اجازه دکوراتور آن را حذف کند. اگر کمبودی در آن‌ها یافت باز با اجازهٔ همکار خود نقصان را برطرف سازد. همچنین اگر اسلوب دکوراتور با استیل او موافق نیست، مثلاً دکوراتور می‌خواهد به شیوهٔ ناتورالیسم یا کوبیسم کار کند و اسلوب متورانسن رئالیسم است، باید او را حاضر به پیروی از سبک خود نماید و یا از او چشم پوشیده دکوراتور هم اسلوبی را برای همکاری دعوت کند.

نظیر این همکاری را باید با هنرمندی که طرح لباس‌ها را می‌کشد انجام دهد. اگر پییس کلاسیک یا متعلق به دوره قدیم است و برای طرح جزئیات لباس‌ها به اطلاعات دقیق‌تری محتاجند، متورانسن باید با نقاش به موزه‌ها برود و کتاب‌ها و اسناد و مدارک موجود را به دقت وارسی کند و اطلاعات لازم را تحصیل نماید.

برای هر پییس، خواه کلاسیک باشد خواه مدرن، باید به اندازه امکان لباس‌های مخصوص آماده ساخت. زیرا حتی در پییس‌های مدرن، چون خصال پرسناژها در پیس‌های مختلف دارای تفاوت بسیار است، پس قاعدهٔ کلی باید این باشد که برای هر پرسناژ به مناسبت خوی و خصلتش لباس مخصوص تهیه گردد. مثلاً اکتوری که در یک پییس پرسناژ خود را با لباس مشکی پوشانده است و در پییس دیگر رلی دارد که از جهت خصال صوری با پرسناژ پییس اول بی‌شباهت نیست، نباید چنین نتیجه بگیرد که همان لباس پرسناژ اول برازندهٔ پرسناژ دوم است، بلکه اگر کلیه خصال پرسناژ دوم را در نظر بگیریم و برای آن تیپ خاصی ایجاد نماییم چه بسا به این نتیجه خواهیم رسید که برای پرسناژ دوم لباس مشکی ابداً مناسب نیست و باید مثلاً قهوه‌ای راه راه و یا سورمه‌ای شطرنجی را انتخاب کرد اگر چه خود لباس در هر دو رل کت و شلوار و جلیقهٔ ساده باشد.

حالا که صحبت از لباس به میان است بسیار به جاست بعضی نکات را که دارای اهمیت بسیار است، گوشزد نماییم. در کشور ما، که هنوز متخصصین با تجربه برای کارهای مختلف تئاتر به وجود نیامده و اهمیت نکات دقیق کار روشن نگردیده، خیلی از خرده کاری‌های تئاتر به قدری سرسری انجام می‌گیرد که بعد باعث زحمت زیاد می‌گردد. مثلاً بسیار اتفاق افتاده که لباس اکتریس یا اکتوری خیلی تنگ و بدقواره دوخته شده است. بازی کنندهٔ فلک زده هر شب هنگام بازی در شکنجه بوده و صاحب تئاتر به واسطهٔ «اشکالات مادی» لباس را عوض نکرده است. گاهی نیز لباس را به اندازه‌ای «بازاری» دوخته‌اند که با یک حرکت تند و خشن بازی کننده درز آن در رفته یا چند تکمه‌اش به زمین ریخته است.

این پیش آمدها به قدری اکتور را ناراحت و عصبانی می‌کند که نیمی از نیروی او را تباه می‌سازد و در نتیجه به نمایش لطمهٔ زیادی وارد می آورد.

برای اجتناب از این پیش آمدها و راحتی خاطر بازی‌کننده باید لباس را به دوزندهٔ خبره داد و دقت فراوان به عمل آورد که لباس خوش برش باشد و به قد و قوارهٔ بازی کننده (خواه خوش قد و بالا، خواه خپله و بدهیکل باشد) بیاید. همچنین و مخصوصاً محکم‌تر از لباس معمولی دوخته شود تاهنگام بازی از هم در نرود و باعث خندهٔ بی‌جای تماشاگران نگردد.

همین‌طور ـ اگر لازم است پاره‌ای از قسمت‌های پییس با موسیقی همراه گردد ـ متورانسن باید با آهنگساز همکاری کند و در تعیین نوع آهنگ‌ها و خصال آن‌ها با او موافقت کامل حاصل نماید. بدین منظور او باید با موسیقی آشنایی زیاد داشته در آن صاحب مطالعه و نظر باشد.

بالاخره او باید کلیهٔ اثاثیه سن و استیل آن‌ها، تمام لوازم مکانیکی سن (ماشینری) و نیز، اگر لازم است، پله کان و ایوان و مهتابی و ستون و مانند این‌ها را معین و مشخص سازد و به مسئولین هر قسمت برای تهیه آن‌ها دستور و سفارش دهد و همیشه کار آن‌ها را برای صحت اجرای دستورهای خویش وارسی کند. البته در اروپا رژیسورسن در این کارها به متورانسن کمک شایان می‌نماید اما در ایران ما...

خلاصه، همه چیز باید به دستور این مرد **هرکاره** باشد و هیچ چیز نباید بدون تصویب و پسند او روی سن قرار گیرد. همان طور که در سراسر یک سمفونی حتی یک نت نباید بدون اراده رهبر ارکستر اجرا گردد.

اینک متورانسن را، در گیرودار این تکالیف، سرگرم به کار خود رها می‌کنیم و لحظه‌ای به سراغ اکتریس‌ها و اکتورها می‌رویم ببینیم آن‌ها در چه کار هستند.

ایجاد پرسناژ

اکتورها در این هنگام به تجزیه و تحلیل رل‌ها برای تشخیص شیوه و حالت بیان و نیز به حفظ کردن رل‌ها خود پرداخته‌اند. این مطالب را در بخش سخن بحث کرده‌ایم و این‌جا تکرار نمی‌کنیم.

ولی این‌ها کارهای ابتدائی است. زحمت اصلی اکتور این است که با کمک و راهنمایی متورانسن از کلام نویسنده یک پرسناژ زنده ایـجاد کند. کار خلاق اکتور همین است.

او باید از یک یا چند صفحه رل که به عهده‌اش گذاشته می‌شود پرسناژ خود را کشف کند و به خصال و خلق و خوی او پی ببرد. سپس برایش گفتار و رفتار و شیوهٔ نشست و برخاست و آمد و رفت مخصوص به او ا نتخاب نماید.

برای کشف پرسناژ و آشنا شدن بااو جز آن که ده‌ها بار رل را، مانند سرزمینی که می‌خواهیم گنجی در آن بیابیم، کاوش کنیم و به اعماق آن پی ببریم راه دیگری نیست. گاهی باید از جهت پی بردن به خصال عالی او رل را به دقت مطالعه نماییم، گاهی برای یافتن نقاط ضعف اخلاقی او، زمانی برای راه یافتن به اعماق قلب و دانستن افکار و شهواتش و زمانی برای آشنا شدن به خلق و خو و گفتار و رفتارش. گاهی پاره‌ای از خصال معنوی یا صوری پرسناژ به آسانی بر ما روشن و مکشوف می‌گردد و پارهٔ دیگر از روحیاتش در تاریکی فرو رفته است. برای کشـف آن‌هـا لازم می‌آید که تمام پییس را باز هم بارها زیرو رو کنیم، و چه بسا از گفتار و کردار پرسناژهای دیگر نشانه‌ای دربارهٔ پرسناژ خود مـی‌یابیم و بـدان وسیله تاریکی‌ها را روشن می‌سازیم.

گوئی در جنگل بی‌کرانی به‌دنبال گمشدهٔ عزیزی می‌گردیم،این قدر باید جستجو کنیم، از این سو به آن سو برویم، از این و آن نشانی بگیریم تا او را بیابیم. در این جستجو گاهی به آسانی و با چند نشانی به مقصود می‌رسیم گاهی نیز راه دراز و ناهموار، نشیب و فراز فراوان و هوا تاریک است.

در نتیجه این کند و کاو زمانی آسان و زمانی پرزحمت، بالاخره پرسناژ مانند شبحی تیره و تار پدیدار می‌گردد. سپس رفته رفته شکل می‌گیرد و تجسم می‌یابد. در این وهله است که اکتور باید مانند نقاش زبردستی کلیه خطوط چهره و هیکل او را، از روبرو، از پشت، از پهلو، نشسته، ایستاده، خوابیده، در حال راه رفتن... به خاطر بسپارد و طرح بر دارد. بعد با نیروی ابداع و فانتزی خود از آن شبح تیپی زنده و بشری بسازد و ما هر شب در روی سن آن تیپ بشری را ببینیم و بشنویم نه خود اکتور را.

اجازه بدهید در این‌باره یکی از خاطرات کودکی را برایتان نقل کنم. داستان بختک را، که از معتقدات عامیانه ما شرقی هاست، همه در کودکی شنیده‌اید و حالا هم می‌شنوید.

چون من از سه ماهگی پدر و مادرم را از دست داده بودم، مادر بزرگم مرا، که آخرین فرزند دخترش بودم، پیش خود نگه‌داشت و بزرگم کرد. حیاط خانه ما وسیع بود و بین درخت‌ها و نهال چند درخت کهنسال نیز هنوز بر پا مانده بود. در آن زمان که تنها در کارخانهٔ کوچک خیابان چراغ برق وجود داشت و نمی‌توانست به تمام محله‌های تهران برق برساند، در زمستان حیاط ما را با دو فانوس کم نور که از دور سوسو

می‌زد روشن می‌ساختند. نور تنبل و اسرارآمیز فانوس‌ها خود را به بدنهٔ درخت‌های برهنه می‌مالاند و با آن‌ها روی دیوار و کف حیاط. شبح‌ها و شکلک‌های مرموز و نیمه محو می‌ساخت.

گذشتن از این گورستان سرد و تاریک و دیدن این مردگان که نیمی از هیکل را از خاک بیرون کشیده‌اند به اندازه‌ای هراسناک بود که هرگز نمی‌خواستم بدون همراهی کسی در آن پا بگذارم. گاهی بعضی از این شکلک‌ها به طوری در چشم و ذهنم نقش می‌بست که تا مدتی محو نمی‌گردید.

مادربزرگ هنگام زمستان در تالار وسیعی جا داشت و من هم با او بودم. گاهی دخترها و نوه‌ها، پسر و دختر به دیدنش می‌آمدند. در این شب‌ها سکوت گورستان شکسته می‌شد و آمد و رفت بیشتری بود. همچنین تالار رونق دیگری می‌گرفت. دو جار سه شاخه را که سر بخاری بود روشن می‌کردند. روی کرسی ترمهٔ بوته جقه‌ای، که شاید جزو جهاز مادربزرگ بود، سفرهٔ سفیدی گسترده می‌شد و شبچره روی آن قرار می‌گرفت.

این شب‌ها جشن ما بچه‌ها بود. از سر و کول هم بالا می‌رفتیم. این قدر جست و خیز و هیاهو می‌کردیم که صدا به صدا نمی‌رسید. برای آن که ما را از سر و صدا بیندازند، یا با شبچره سرمان را گرم می‌کردند و یا قصه و داستان می‌گفتند. گاهی قصه به داستان‌های جن و پری و سحر و جادو و بختک می‌رسید داستان بختک برای من هولناک‌تر و شورانگیزتر از همه بود. هر وقت آن را می‌شنیدم هوش از سرم می‌برد. گورستان سرد و ساکت خانه محیط را به قدری مُساعد و آماده می‌ساخت که داستانْ به روح و جسمم فرو می‌رفت.

مهمان‌ها که می‌رفتند و خانه از رفت و آمد می‌افتاد، مادربزرگ مرا می‌خواباند. گاهی از او می‌پرسیدم: «خانم بزرگ، منم می‌تونم دماغ بختک رو بگیرم؟»

ـ چرا نتونی؟ خوب مواظبش باش. همین که روت سنگین شد، فرز دماغش رو بچسب. ولش نکن تا گنج را نشونت بده...

چراغ‌های تالار خاموش می‌شد و مادربزرگ، هنگامی که در پایه بالای کرسی لحاف را به رویش می‌کشید، می‌گفت: «ننه، عبدالحسین، از جات بلندنشی‌ها! وگرنه بختک یا گرگه می‌بردت؟ اگه کاری داشتی منو صدا کن. بخواب جون دلم!»

من از هول و هراس مثل چوب خشک روی تشک افتاده و چشم‌ها را می‌بستم. داستان بختک دوباره و سه باره از سر تا ته از خاطرم می‌گذشت به کمترین خش و خش و مالش شاخه‌های درخت‌ها به پنجره تالار چشمم را باز می‌کردم. نگاهم تاریکی سرد و سنگین تالار را می‌شکافت و به در دوخته می‌شد. پردهٔ در، کم‌کمک شکل و جان می‌گرفت، تکان می‌خورد، پیش می آمد نمی‌دانم چقدر وقت در انتظار می‌گذشت که بختک نزدیکم برسد و رویم سنگین شود. همین قدر می‌دانم که ناگهان از خارش و سوزش کف پایم به خود می آمدم بدنم داغ شده بود و عرق کرده بودم. اول می‌ترسیدم دستم را که مثل شاخه خشکی روی سینه‌ام چسبیده بود حرکت دهم و کف پایم را بخارانم.

اما رفته‌رفته خارش و سوزش به اندازه‌ای می‌شد که انگار شکنجه‌ام می‌کنند.

در این میان شبح محو می‌شد و بختک از دستم در می‌رفت. با زحمت طاقت‌فرسایی، بدون آن که بگذارم لحاف تکان بخورد، پایم را جمع می‌کردم و دستم را به کف پا می‌رساندم و چنان به سختی ناخن‌ها را در

آن فرو می‌بردم که می‌خواستم پوستش را بکنم. آخرش همان طور چار چنگولی باقی می‌ماندم.

اما داستان بختک و گنج چنان به جسم و جانم فرو رفته بود که از خاطرم محو نمی‌شد و باز از سر تا ته از نظرم می‌گذشت.

این بار جار روی بخاری خرده خرده شکل و جان می‌گرفت و از بخاری پایین می‌آمد. باز نمی‌دانم چقدر وقت در انتظار سنگین شدن لحاف می‌گذشت. ولی این دفعه تیرهٔ پشتم می‌خارید و از سوزش آزار دهندهٔ آن به خود می‌آمدم.

من هزار بار بختک را دیدم. اما هرگز نتوانستم دماغش را بگیرم و گنج را بیابم. ولی به شما اطمینان می‌دهم که پرسناژ مانند بختک برادر بزرگ خود سرسخت و رام نشدنی نیست. شما فکر و ذهن و تصور را برای تجلی او مساعد و آماده سازید، داستانش را آن قدر بخوانید و زیر و رو کنید تا به جسم و جانتان بنشیند و فرو برود. آن وقت، با آن که گاهی پرغرور و دیر آشناست، بی‌گمان زود یا دیر به سراغتان خواهد آمد.

اما فرز دماغش را بچسبید. ول نکنید تا گنج را نشانتان بدهد...

تمرین در سن

گفتیم که پس از کار دور میز تمرین در سن آغاز می‌گردد. متورانسن باید دستور دهد که سن اصلی تئاتر یا سن فرعی را که در سالن مخصوص تمرین ساخته شده است برای کار آماده سازند. آمادگی بدین ترتیب است که، برحسب نقشه‌ای که متورانسن برای هر پرده یا هر تابلو از پییس طرح کرده، سن را با چارچوبه‌هایی که از گونی پوشیده شده دکور بندی موقتی می‌کنند و میز و صندلی و گنجه و تخت و رخت آویز و مانند این‌ها که اثاثیه سن است، همچنین پله کان‌ها و ایوان‌ها و امثال این‌ها را که به

اصطلاح تئاتر **پراتکابل** نام دارد، **در نقاطی که متورانسن** در طرح خود معین کرده می‌چینند و سن را **برای تمرین حاضر می‌کنند.**

اما پیش از آن که اکتریس‌ها و اکتورها را در حال تمرین در سن ببینیم باید شیوه‌های مختلف کار متورانسن را با اکتور، یا به عبارت دیگر رابطه او را با اکتور، و همچنین نمونه‌ای از طرح میزانسن را تشریح کنیم.

رابطه متورانس و اکتور:

شیوهٔ اول ـ این سبک قدیمی است و در تئاترهایی متداول است که پییس‌های معمولی و تفریحی را بازی می‌کنند. در این تئاترها هیچ دیده نمی‌شود که یک پییس کلاسیک از شکسپیر یا سروانتس (درام نویس اسپانیولی متعلق به دورهٔ رنسانس) یا کورنی وراسین (تراژدی‌نویس‌های دورهٔ کلاسی‌سیسم فرانسه) یا مولیر و یا دیگر نویسندگان نامی را روی سن آوردند و بیشتر پییس‌های معمولی نویسندگان معاصر از طراز دوم و سوم را بازی می‌کنند. مانند تئاترهایی که امروز در فرانسه به نام تئاترهای بولوار معروف است.

در این تئاترها متورانسن به مفهوم حقیقی کلمه وجود ندارد و کار او را یا خود نویسنده و یا یکی از اکتورهای گروه که خبرگی و کار آزمودگی‌اش از دیگران بیشتر است انجام می‌دهد. در این سبک متورانسن طرح دقیقی برای کلیه حرکات و مخصوصاً جزئی‌ترین آن‌ها نمی‌ریزد. بلکه اهم مطالب را در نظر می‌گیرد و باقی را به ابتکار و احساسات و الهامات بازی کننده وامی‌گذارد.

عیب اصلی این اسلوب این است که هر اکتور کوشش دارد فقط کار خود را پرجلوه و جلا سازد و بدین جهت اکتورهای طراز اول، یا به اصطلاح ودت‌های (Vedette) تئاتر، هر چه احساساتشان به آن‌ها الهام

کند و یا هر چه را که برای رونق بازار خود شایسته و ضروری بدانند انجام می‌دهند اگر چه به ضرر سایر افراد گروه تمام شود و کار آن‌ها را از جلوه بیندازد. بنابراین هماهنگی گروه از بین می‌رود.

شیوهٔ دوم ـ به کلی عکس شیوهٔ اول است و خاص متورانسن‌هایی است که شکل کنونی تئاتر را برای بیان کلیهٔ هدف‌های هنری خود نارسا می‌دانند و همیشه در پی آنند که با عوامل تازه‌ای کمبودهای هنر تئاتر را، که تحولات وخواست‌های دوره جدید ایجاد نمود، پر کنند. (مانند ماکس راینهارت، متورانسن آلمانی ـ آروین پیسکانور، متورانسن آلمانی)

و یا دیگران که عقیده دارند عوامل نابابی بدون آن که ضرورت ایجاد کند، به هنر تئاتر افزوده شده که شکل اصلی و خالص آن را تغییر داده و اصالتش را از بین برده است. این اشخاص نیز همیشه کوشش دارند که این عوامل ناباب قراردادی (Conventionnel) را از هنر تئاتر دور سازند، مثلاً مه‌یرهولد (Meyerhold) متورانسن روسی بر این عقیده است که پردهٔ سن یکی از این عوامل ناباب و قراردادی است که در دوره‌های جدید پا به صحنهٔ تئاتر گذاشته و نه فقط اصالت هنر تئاتر را از بین برده بلکه فاصلهٔ عظیمی بین اکتورها و تماشاگران ایجاد نموده است.

او از این تئوری که در تئاتر لازم است فوراً و به بهترین شکل رابطهٔ معنوی بین بازی کنندگان و تماشاگران ایجاد گردد، به طوری که هر تماشاگر به خوبی حس کند که خود یکی از قهرمانان داستان است و در اکسیون دراماتیک شرکت دارد، چنین نتیجه می‌گیرد: بنابراین آیا بهتر نیست از همان لحظه که تماشاگر به سالن تئاتر وارد می‌شود او را با محل واقعه (Lieu dramatique) که ما به وسیلهٔ دکور نمایش می‌دهیم، و او، خود او باید چند لحظه بعد با سایر قهرمانان داستان، در همین محل واقعه، تکه‌ای از زندگی خود را نمایش دهد، آشنا سازیم؟ اگر این حقیقت را

قبول دارید پس باید پردهٔ تئاتر را به‌دور انداخت. همچنان که در دورهٔ طلایی تئاتر در یونان عتیق و عهد شکسپیر در هیچ تئاتری پرده وجود نداشت. این نمونه بسیار کوچکی بود از نظریات این متورانسن.

ولی باید دانست که تمام مطالب این متورانسن‌های صاحب نظر به این سادگی قابل پذیرش نیست، این‌ها گاهی در آزمایش‌های خود به قدری راه مبالغه می‌پیمایند و از راه‌ها و سنتی که قبول عامه یافته دور و منحرف می‌گردند که آن آزمایش مقبول نمی‌افتد و در سراسر جهان مورد انتقاد منتقدین صاحب نظر واقع می‌گردد.

باز به طور نمونه این مطلب را می‌گویم که چندی پیش در مجله‌ای هنری خواندم که اروین پیسکاتور[1] در تئاتری که در شهر نیویورک دارد، به آزمایش‌های تازه پرداخته واز آن جمله پییس «اریستوکرات‌ها» اثرنیکلاپوگودین نویسندهٔ معاصر شوروی را در دکوری نمایش می‌دهد که به شیوه سینما توگرافی روی پرده‌های سفید منعکس گردیده است.

به خاطرم آمد که وقتی در فرانسه به تحصیل مشغول بودم، پییس «سیکلون» اثر سامرست موم نویسندهٔ معاصر انگلیسی را در پاریس نمایش می‌دادند و مقدمهٔ پییس را که توصیف سرنگون شدن یک هواپیما و مجروح شدن خلبان آن است، به وسیلهٔ سینما روی پردهٔ ته‌سن (فون) منعکس ساخته بودند.

این آزمایش ابداً قبول عامه نیافت و مورد اعتراضات و انتقادات شدید واقع گردید، منتقدین می‌گفتند: وقتی ضرورت ایجاب نمی‌کند (و

---

۱. Erwin Piscator متورانسن آلمانی است که پیش از آن که نازیسم در آلمان حکوت را در دست بگیرد. در تئاتری به نام خودش (تئاتر پیسکاتور) در شهر برلن کار می‌کرد و جهانیان را متوجه هنر خود ساخته بود. وقتی نازیسم به سر کار آمد، پیسکاتور، چون دارای افکار و مرام مترقی بود. ناگزیر از وطن خود بیرون رفت و مدتی سرگردان بود تا بالاخره خود را به امریکا رساند و در آن‌جا پناهنده گردید.

هرگز ایجاب نخواهد کرد) مکانیک را با هنر آمیخته نکنید. اصالت هنر تئاتر را از بین نبرید. در تئاتر، ما می‌خواهیم توصیف را بشنویم و در سینما باید آن را ببینیم. این دو هنر با هم تفاوت بسیار دارد... سرانجام متورانسن مقدمهٔ پییس را به همان شکل اصلی که نویسنده نوشته بود برگرداند.

پیسکاتور خواسته است این آزموده را امروز در امریکا بیازماید. ممکن است تماشاگران امریکایی اعتنایی به این اصول نداشته باشند ولی من یقین دارم اگر این آزمایش دوباره در اروپا به عمل آید ابداً مقبول نخواهد افتاد و انتقادات منقدین آزمایش کننده را سر جای خود خواهد نشاند.

من بسیار مایل و مشتاقم که آراء و نظریات قابل توجه این گروه متورانسن را در این جا به تفصیل برای خوانندگان شرح دهم. ولی چون کتاب‌ها و مدارک لازم را در دسترس ندارم و از مطالعه آن‌ها محرومم ناگزیر صرف نظر می‌کنم.

با وجود این مجملی از نظریات یکی از نمونه‌های تی پیک این دسته متورانسن را که به تازگی در مجله‌ای خواندم و نسبتاً خوب به خاطر دارم برایتان شرح می‌دهم.

این نمونهٔ تی‌پیک، متورانسن معاصر انگلیسی گوردون کریگ (Gordon Craig) است. او در مقالهٔ خود پس از مقدمه‌ای چنین می‌گوید که عده‌ای از سرآمدان هنر مانند فلوبر (نویسندهٔ فرانسوی) گوته، نیچه، چخوف... مطالب بسیاری دربارهٔ هنر ما می‌گویند و خلاصهٔ همه آن‌ها این است که تئاتر هنر عالی و کاملی نیست. من هم با آن‌ها هم‌رأی و هم‌داستانم. زیرا تئاتر معاصر از عوامل غیر متجانس، از عناصر آلی و غیرآلی (Organique-Inorganique) و مصنوعی و طبیعی تشکیل یافته است بدین ترتیب:

۱ـ پییس، شکلی از اشکال هنری بیان حالت است که به کلی مصنوعی و قراردادی است. خواه به نظم باشد خواه به نثر.

۲ـ شیوهٔ حرف زدن اکتور برعکس طبیعی وگاهی خودمانی و پیش پا افتاده است.

۳ـ دکورها غالباً تقلید صرف از طبیعت است.

۴ـ خود اکتور که ازگوشت و استخوان ساخته شده

۵ـ ژست‌ها و حرکات، که گاهی طبیعی وگاهی مصنوعی و قراردادی است.

٦ـ روشنایی تئاتر که همیشه در پی تقلید نور طبیعی است و همیشه در این آزمایش شکست خورده است.

۷ـ چهره‌های گریم شده و تغییر شکل یافته.

۸ـ همین چهره گریم شده که همیشه در تلاش است تا حالت خویش را از خلال قشر گریم عبور دهد.

سپس کریگ می‌گوید: چنان که ملاحظه مـی‌کنید، از ایـن هشت عـامل عوامل ۱، ۲، ۴ و ۸ یعنی سخن، اکتور، صدا و حالت، چهره آلی هستند.

عوامل ۳ و ۷ یعنی دکورها وگریم غیر آلی هستند.

عوامل ۵ و ٦ یعنی روشنایی و ژست و حرکت نیمه آلی و نیمه غیر آلی هستند[1].

با این عوامل غیر متجانس است که تئاتر معاصر ابلهانه می‌پندارد که می‌تواند اثر هنری ایجاد نماید.

کریگ ادامه می‌دهد: حالا بیاییم و این عوامل شلم شوربا را بـه دو شکل متجانس سازیم.

شکل اول:

۱ـ پییس تئاتر چون عاملی است غیر طبیعی شکل آن را تغییر نمی‌دهیم و سایر عوامل را با آن متجانس می‌سازیم.

---

۱. من نمی‌فهمم به چه علت روشنایی سن، نیمه آلی و نیمه غیر آلی است.

۲ـ اکتور برای بیان خود، مانند پییس، شیوه‌ای مصنوعی انتخاب می‌کند.

۳ـ دکور را غیر حقیقی و مجرد از زمان و مکان می‌سازیم.

۴ـ اکتورها به شیوهٔ عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی باید طوری خود را بپوشانند که ابداً شناخته نگردند.

۵ـ ژست و حرکت را به حسب قرارداد معین و شخصی استیلیزه می‌کنیم.

٦ـ روشنایی به کلی غیر طبیعی.

۷ـ به جای گریم صورت ماسک به کار می‌بریم. (به شیوه تئاتر یونان)

۸ـ حالت چهره اکتور را وابسته به ماسک و ژست و حرکت استیلیزه او می‌سازیم.

در این نظم نوین ملاحظه می‌کنید که هیچ یک از عوامل تقلید طبیعت نیست و همه نیز با هم متجانسند.

شکل دوم عبارت از این است که تمام عوامل تقلید صرف از طبیعت باشد.

شکل دوم:

۱ـ اثر نویسنده به شیوه‌ای کاملاً طبیعی و خودمانی.

۲ـ شیوهٔ بیان اکتور نیز طبیعی و خودمانی.

۳ـ دکور تقلید صرف و عکس برداری از طبیعت باشد. حتی گاهی درخت و خاک و آجر حقیقی به کار ببرید.

۴ـ اکتورها با لباس ابداً تغییر شکل ندهند، بلکه هر اکتور که از هر جهت شباهت بیشتر به پرسناژ پییس دارد آن رل را بازی کند.

۵ـ ژست و حرکت مانند شیوهٔ بیان اکتور تقلید از طبیعت باشد.

٦ـ برای روشنایی، روشنایی طبیعی روز و شب را انتخاب می‌کنیم.

۷ـ چهره‌ها طبیعی و بدون گریم.

۸ـ بیان حالات درونی به وسیلهٔ حالات چهره، مانند شیوهٔ بیان و ژست و حرکت اکتور، طبیعی و تقلیدی باشد.

به طوری که ملاحظه می‌کنید هر دو شکل تنظیم عوامل هشت‌گانه به خودی خود منطقی است.

منظور این است که در کار هنر، یک گل داودی را در یک گیلاس حقیقی بگذاریدو آب حقیقی در گیلاس بریزید. و یا یک داودی مصنوعی را در گیلاسی که از خمیر کاغذ ساخته شده قرار دهید و گیلاس کاغذی را چنان نقاشی کنید که من خیال کنم آب در آن ریخته‌اند.

اما آمیختن حقیقی و غیر حقیقی، طبیعی و مصنوعی، راستی و دروغی آن هم در صورتی که ضرورت ایجاب نکند، اشتباه بزرگی است و نشانهٔ آن است که ما طبایع و خصال اشیاء را ابداً درک نکرده‌ایم.

بالاخره کریگ در این مقاله چنین نتیجه می‌گیرد که حالا اگر از من بپرسید که تو خودت کدام یک از این دو شکل را ترجیح می‌دهی؟ جواب می‌دهم شکل اول. زیرا از قدیم‌ترین اعصار که بشر به ایجاد اثر هنری نایل آمده تا به امروز همیشه اثر هنری از عوامل غیر آلی تشکیل یافته است.

پس از این اشارهٔ مختصر دربارهٔ آراء و عقاید این دسته متورانسن می‌گوییم شیوهٔ کار و یا رابطه آن‌ها با اکتور این است که برحسب نظریات و آراء دبستان هنری ای که هر یک پیرو آنند و یا خود موجد آن هستند، برای پیشرفت هدف و منظور دبستان خویش همه چیز حتی شیوهٔ بیان و بازی را به اکتور تحمیل می‌نمایند؛ و ابداً حاضر نیستند که کار را به عهدهٔ احساسات و الهامات و مکاشفات اکتور واگذارند. و با جزئی‌ترین مسئله میزانسن را که در نتیجهٔ مدت‌ها تفکر و تعمق فراوان طرح کرده‌اند تغییر دهند در این شیوه حرف اول و آخر بامتورانسن است.

شیوه سوم ـ سنتز دو شیوهٔ دیگر است و خاص گروهی است که فرم بیان تئاتر را به شکل تکامل یافته کنونیش قبول دارند. اکتور را عامل اصلی تئاتر می‌دانند و از عوامل و وسایل دیگر و همچنین از هر اختراع تازه که اصالت و پاکی تئاتر را از بین نبرد و آن را قدمی به جلو براند استادانه استفاده می‌برند.

در این شیوه متورانسن جزئیات حرکات: ورود این پرسناژ، خروج آن دیگر، محل نشستن این یکی و محل ایستادن آن یکی را سن به سن برای اکتورها شرح می‌دهد و اجرای آن را به عهدهٔ شخصیت و ابتکار و احساسات اکتور وا می‌گذارد پس در این سبک حرف اول با اکتور است او به آزادی شروع به اجرای طرح میزانسن می‌کند. اگر شیوهٔ اجرایش صحیح بود چه بهتر و گرنه متورانسن با بحث و اقناع عمل او را تصحیح می‌کند و حرف آخر را می‌زند.

همچنین بسیار اتفاق می‌افتد که متورانسن در میدان آزمایش به نارسایی پاره‌ای از کلیات یاجزئیات طرح‌های خود پی می‌برد و آن‌ها را به کلی تغییر می‌دهد و یا تصحیح می‌نماید. تقریباً می‌توان گفت که در شیوهٔ دوم، از نظر بعضی از متورانسن‌ها و نه همه آن‌ها، طرح میزانسن مانند نقشه معمار تمام و ایجاد شده است. در صورتی که در شیوهٔ سوم فقط در شب تمرین عمومی در حضور منقدین هنر است که متورانسن پای اثر خود صحه می‌گذارد و امضا می‌کند.

و نیز در این شیوه، بر خلاف شیوه اول، هماهنگی از هر جهت حفظ می‌گردد. متورانسن به هیچ یک از اکتورهای طراز اول اجازه نمی‌دهد که پییس و همکاران دیگر را آلت و اسبابی برای جلوه کار خود قرار دهند. همه نیروها باید برای هم آهنگی عمومی به کار رود. به طوری که اگر رل یک کمک (فیگوران) حتی در یک لحظه مهم‌تر از سایر پرسناژها باشد،

متورانسن دیگر آن را واپس می‌کشد تا در آن لحظه تمام توجه را به سوی این رل کمکی معطوف دارد و نگذارد هیچ نکتهٔ درام از اهمیت خاص خود بیفتد (ناگفته نگذاریم که در کشور ما، به واسطه نبودن کادر لازم و کافی و ضعف بعضی از افراد کادر موجود، این هم‌آهنگی غالباً خواهی نخواهی از بین می‌رود.)

حال اگر در مقام مقایسهٔ این سه شیوه برآییم، سبک اول ارزش آن را ندارد که بحث بیشتری درباره‌اش بکنیم و من امروزه هیچ متورانسن پر اهمیت و نامداری را نمی‌شناسم که پیرو سبک اول باشد.

اما دو سبک دیگر پیشوایانی دارد که همه از سرآمدان هنرند و اگر آراء مبالغه‌آمیزشان را که هنوز قبول عامه نیافته و یا در میدان آزمایش با شکست روبه رو شده است کنار بگذاریم، همیشه نظریات‌شان راه تازه‌ای برای حل معضلات هنری گشوده و هنر تئاتر را از جهت نظری و عملی غنی‌تر ساخته است.

اگر در یک طرف این میدان ماکس راینهارت‌ها و کریگ‌ها ایستاده‌اند در طرف دیگر نیز استانیسلاوسکی‌ها (متورانسن فقید شوروی)، لوئی، ژووه، و شارل دولن‌ها (متورانسن‌های فرانسوی که هر دو اخیراً وفات یافتند) قرار دارند. هر دو دسته در عین حال که دربارهٔ نظریات یکدیگر مباحثات دقیق علمی می‌کنند و پاره‌ای از آن‌ها را مردود می‌دانند، به نظر احترام به هم می‌نگرند و دانش و هنر یکدیگر را ارجمند وگرامی می‌شمرند مثلاً استانیسلاوسکی (که خود شهرت جهانی دارد و یکی از کسانی است که باگروه خود بارها به اروپا و آمریکا مسافرت کرده و فرهنگ و هنر ملت خویش را به جهانیان شناسانده است و امروز کمتر کتاب خوبی درباره هنر تئاتر می‌بینید که نام این هنرمند صاحب نظر را در آن نیابید) زمانی همکار انگلیسی خود کریگ را به

وطن خویش دعوت کرد تا هملت شکسپیر را در تئاتر هنر مسکو روی سن آورد. کریگ دعوت او را پذیرفت و هملت را به توسط اکتورهای گروه استانیسلاوسکی نمایش داد.

از طرف دیگر چون در این زمینه اختلاف این دو گروه اصولی و اجتماعی نیست و بر شیوهٔ اجرای اصلی واحد است، من در خود به هیچ وجه توانایی آن را نمی‌بینم که نظریات یکی از دو طرف را با دلایل قاطع نظری یا تجربی رد کنم. فقط می‌توانم بگویم وقتی آراء و عقاید دو طرف را در کتاب‌ها و مقالات‌شان می‌خوانم تئوری‌ها و راه‌های عملی گروه سوم بهتر به دلم می‌نشیند و آن‌ها را برای ایران که هنوز صاحب نظری در آن نیست ساده‌تر و عملی‌تر می‌یابم. و همیشه چه در عمل، چه در تشریح تئوری‌های هنری برای همکاران، چه در نوشتن این کتاب پیرو همین سبک بوده‌ام.

طرح میزانسن

متورانسن باید از ابعاد و وسایل سن و سالنی که می‌خواهد پییس را در آن نمایش دهد به خوبی اطلاع داشته باشد، به موجب آن ابعاد، ابعاد هر پرده از پییس را معین کند و از پیش بداند که مثلاً در فلان پرده در سطحی به مساحت ۲۵ متر مربع باید اثاثیهٔ آن پرده و نیز هشت نفر بازی کننده را جای دهد. همچنین محل‌ها و تغییر محل‌های هر اکتور را در سن به دقت مشخص سازد.

در کشورهای اروپا تخته‌بندی سن به طوری است که آن را از عرض به قسمت‌های مشخص تقسیم نموده، هر قسمت را یک پلان می‌گویند و هر پلان تقریباً از یک متر و نیم تا دو متر و نیم عرض دارد. بدیهی است که شماره پلان‌ها به نسبت طول، یا به اصطلاح تئاتر، به نسبت عمق سن است.

مثلاً سنی که ده متر عمق دارد دارای پنج پلان دو متری و سن دیگری که بیست و پنج متر عمق دارد دارای ده پلان دو مترونیمی است. این پلان‌ها از جلو به عقب سن هر یک شماره‌ای دارد و می‌گویند پلان اول، دوم، سوم...

پس در این سن‌ها که دارای چنین وسایلی است متورانسن نشاندن دکورها و روشنایی سن و حرکات اکتورها را به وسیله محور (خطی که از طول سن و سالن بگذرد و آن‌ها را به دو نیمه مساوی قسمت کند محور سن نام دارد.) و پلان‌های سن دقیقاً در طرح‌های خود معین و مشخص می‌سازد.

هنگام رپتیسیون نیز با استفاده از اصطلاحات تقسیم بندی سن حرکات را نشان می‌دهد. مثلاً به یک اکتور یا کمک می‌گوید: شما از در طرف باغ (اگر اکتور روبه روی سالن ایستاده باشد طرف راستش را **طرف باغ و چپش را طرف حیاط** می‌گویند) داخل می‌شوید، محور سن را قطع می‌کنید و طرف حیاط کنار آن میز، در نیمهٔ دوم پلان اول قرار می‌گیرید.

در ایران که هنوز هیچ سنی به سبک اروپا و بنا به تجربیات معماران و متورانسن‌های اروپایی ساخته نشده است، بنابراین نمی‌توان از این اصطلاحات دقیق استفاده نمود؛ برای نشان دادن جا در روی سن وقت زیادی تلف می‌گردد و این قدر باید اکتور راکمی به پیش، کمی به پس و کمی به راست و یا کمی به چپ برد تا جای اصلی خود را پیدا کند. اما در عین حال که به کار بردن بعضی اصطلاحات اروپایی برای تسهیل کار بسیار مفید است، بعضی دیگر مانند «طرف باغ» و «طرف حیاط» حواس ما را پرت می‌کند و به نظر من بهتر است اصطلاحات سادهٔ: طرف راست و طرف چپ (البته راست و چپ سن نه سالن) را به کار بریم.

اینک برای نمونه طرح میزانسن یک تابلو از پییس مستنطق اثر

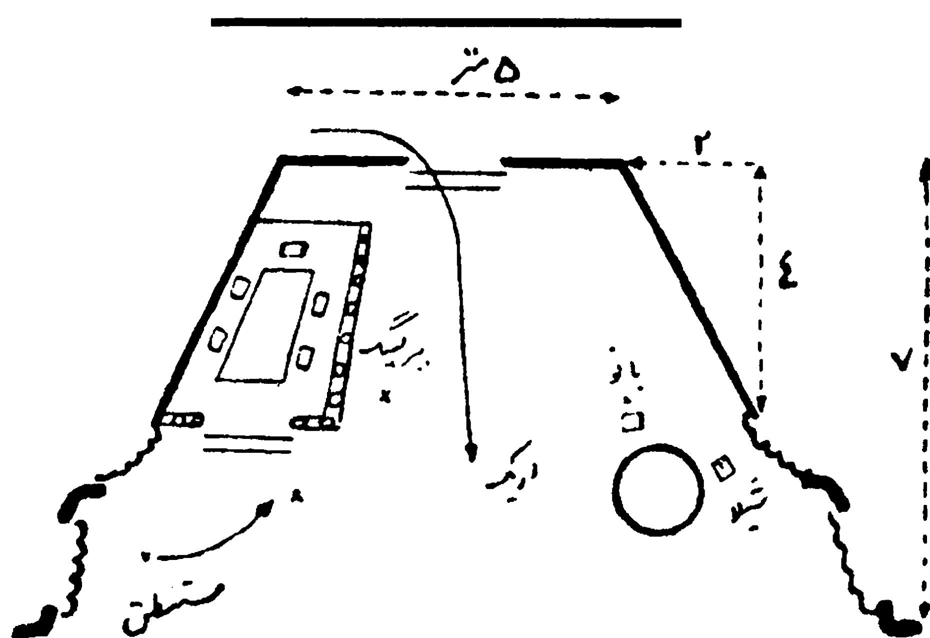
پریستلی، ترجمهٔ بزرگ علوی را که در سال ۱۳۲۶ در تئاتر فردوسی نمایش داده شد در این جا نقل می‌کنیم:

این میزانسن مربوط به سن آخر پردهٔ دوم است.

مکان واقعه: «اتاق ناهارخوری یک خانه نسبتاً بزرگ در حومهٔ شهر براملی که یک شهر صنعتی واقع در نورث میدلند (انگلستان) است اتاق به شکل مربع و اثاثیهٔ آن مطابق مد آن زمان است.» (نقل از اصل پییس)

زمان واقعه: شبی در بهار سال ۱۹۱۲

پرده دوم ـ سن آخر



موسیقی: شماره ۳

روشنائی: دو نورافکن از سالن

اریک ـ پس شما می‌دانید؟ بله!

صدای بهم خوردن در شنیده می‌شود. موسیقی شمارهٔ ۳ آغاز می‌گردد با ضرب اول آن چراغ‌های سن خاموش می‌شود و تنها روشنایی دو نورافکن که از پیش روشن است باقی می ماند. مستنطق، بیرلینگ، بانو

بیرلینگ، شیلا در سن هستند. **اریک پشت پردهٔ اتاق** پدیدار می‌شود. پرده را کنار می‌زند، **لحظه‌ای همه را ورانداز می‌کند.** سپس قدم به قدم با اکسان‌های موسیقی پیش می‌آید.

پس از آن که اریک لحظه‌ای در جای خود قرار گرفت:

اریک: پس شما می‌دانید، بله؟

در این مدت پرده خرده خرده و ملایم از دو طرف پیش آمده و پس از صحبت اریک فقط تقریباً سه متر از اطراف محور سن بازمانده است و با آخرین اکسان‌های موسیقی آهسته بسته می‌شود.

دنباله تمرین در سن

برای تمرین نه فقط باید سن را دکوربندی کرد و اثاثیه را در محل‌های معین قرار داد، بلکه لازم است تمام وسایل راحتی اکتور را فراهم نمود. تابستان در گرمای شدید و مخصوصاً زمستان در سالن‌هایی که در و پیکر حسابی ندارند و هوای سن بسیار سرد است کار دشوار می‌شود و هیچ‌کس با ذوق و شوق تن به کار نمی‌دهد. ما تقریباً همیشه در چنین محیطی کار کرده‌ایم به طوری که غالباً از ترس سرما خوردن و بیمار شدن نتوانسته‌ایم پالتو را بکنیم و کلاه را برداریم تا بدن برای بازی و حرکت راحت و آزاد باشد. ای کاش باز این دشواری‌ها منحصر به مدت تمرین بود هنگام نمایش نیز گاهی زن و مرد ناگزیر بوده‌ایم با لباس‌های نازک در سن سرد بازی کنیم. برای خود من پیش آمده است که ناگزیر بوده‌ام دو تابلو از یک پییس را در حالی که پوشاکم منحصر به یک زیر پیراهن و یک پیراهن ابریشمی نازک بوده، در زمستان سخت، در سن سرد بازی کنم. بعضی شب‌ها سرمای سن به قدری شدید بود که بدنم می‌لرزید و دندان‌هایم به هم می‌خورد. در این شب‌ها رلی را که به عهده داشتم ابداً

حس نمی‌کردم. آن‌چه می‌گفتم از قلب نمی‌آمد، بلکه به حسب عادت از سر زبانم بیرون می‌ریخت. دلم سرد و تهی و آتش مقدس هنر را در آن راهی نبود. از پرسناژ و خصال و روحیاتش اثری یافت نمی‌شد. به جای او من، خود من، کسی که هر روز آشنا و نا آشنا در کوچه با او بر می‌خورند، با پرروک وگریم کمی تغییر شکل داده، درگوشه‌ای از سن نشسته بودم و محفوظاتم را مانند ناشی‌ترین بازیگر به مردم پس می‌دادم و بین من و پرسناژ دنیایی فاصله بود. از این حقه‌بازی و چشم‌بندی که به جای هنر به تماشاگران ساده و صمیمی جا می‌زدم شرم داشتم: تمام هنرم این بود که رل را فراموش نکنم و نگذارم مردم متوجه شوند که مانند سگ سرمازده و از هر جا رانده می‌لرزم و دندان‌هایم به هم می‌خورد. البته این سختی‌ها برای من تنها نبوده، یقین دارم تمام هنرورانی که به مفهوم حقیقی و عظمت هنر پی برده‌اند و مزهٔ این دشواری‌ها را چشیده‌اند از خواندن این نکات خواهند گفت «جانا سخن...»

باری، هنگام رپتیسیون گرمی سن و سالن باید به طوری باشد که اکتورها بتوانند بدون بیم از بیماری پالتو را بکنند، کلاه را بردارند، شال گردن را باز کنند و با راحتی و اشتیاق به کار پردازند.

از طرف دیگر اکتورها همه باید سر وقت در جلسهٔ تمرین حاضر شوند. دیر آمدن یک نفر کار بیست نفر را مختل می‌سازد و همه راکسل می‌کند. البته بیشتر اکتورها همیشه سر وقت حاضر می‌شوند و به‌ندرت اتفاق افتاده است که همکاران خود را معطل و سرگردان بگذارند. ولی برعکس کسان دیگری هستند که به بهانه‌های «من که در این پرده کاری ندارم، بهتر نیست من امروز در خانه بنشینم و رلم را حفظ کنم؟، ما امروز مهمانی داریم که حتماً باید در خانه باشم...» یا دیر می‌آیند یا اصلاً در جلسهٔ تمرین حاضر نمی‌شوند.

مسئول نمایش به هیچ وجه نباید به این عذرها و بهانه‌ها اعتنا کند. مخصوصاً در کشور ما که هنوز هیچ دری روی پاشنهٔ خودش نمی‌گردد، مسئول برای وادار ساختن افراد گروه به رعایت نظم و نسق کار، باید سختگیر باشد و در این امر هیچ‌گونه سستی و چشم‌پوشی روا ندارد. زیرا عدم رعایت همین امور به ظاهر ناچیز است که اثر هنری را سست می‌سازد و به استحکام و کمال آن خلل فراوان وارد می‌سازد.

بعضی نیز این عادت بد را دارند که پس از شروع تمرین دم به دم از سالن بیرون می‌روند و بر می‌گردند. این رفت و آمد نیز غالباً حواس همه را پرت می‌کند و پیشرفت کار را مختل می‌سازد.

بدیهی است که رپتیسیون در ابتدا و مخصوصاً زمانی که بازی‌کنندهٔ تازه کاری روی سن باشد وظیفه‌ای خسته کننده و گاهی ملال‌آور و پرمشقت است. ولی این نکته را نیز نباید فراموش کرد که در جریان همین کار کسالت‌آور همیشه نکاتی پیش می‌آید و تشریح می‌گردد که برای همه، حتی خود مسئول نمایش نیز، آموزنده است.

یکی از اکتورهای جوان و مستعد گروه ما (که با سرعت عجیبی پیشرفت کرد و خود را به پای اکتورهای طراز اول رساند و به شرط آن‌که نقطهٔ ضعف خود را که عدم آشنایی به ادبیات است از بین ببرد، برای او آیندهٔ درخشانی را پیش‌بینی می‌کنم و آرزو دارم) روزی به من می‌گفت: «نیمی از آموخته‌های من چیزهایی است که شما هنگام تعلیم یا کار به دیگران آموخته‌اید.»

این گفتار بسیار صحیح است و در هر کاری و دربارهٔ هر کس صدق می‌کند. بنابراین هنگام تمرین همه باید در جای خود ساکت بنشینند و به آن چه در سن می‌گذرد توجه کامل نمایند.

همچنین باید هنگام کار تخمه شکستن‌ها و آنکدت گفتن‌ها و پچ پچ کردن‌ها به سختی ممنوع گردد. من اقرار می‌کنم که خود نیز گاهی از شدت دل‌گرفتگی و نگرانی درباره نتیجه کار از این تفریح‌ها کرده‌ام. اما امروز که به خاطر زحمات فراوان خود اکتورها، مردم تهران هنر تئاتر را مورد تشویق و استقبال بی‌نظیر قرار داده‌اند، امروز که ما در تئاتر تخمه شکستن و حرف زدن را برای تماشاگران ممنوع می‌سازیم و خواستار احترام بیشتر برای هنر خود هستیم، آیا شایسته نیست که خود ما نیز دست‌کم به اندازهٔ تماشاگران برای هنر احترام قائل باشیم و با این سبک‌سری‌ها اهمیت و ابهت آن را از بین نبریم؟

همهٔ این تفریح‌ها را می‌توان پس از مدتی کار انجام داد. پس از دو ساعت کار جدی از سالن بیرون بیاید. در کافه تئاتر بنشینید. بگویید، بخندید، چای و قهوه بنوشید، نیم ساعت تفریح کنید و دوباره به کار پرثمر بپردازید.

اگر این نکات دقیق رعایت نشود؛ رپتیسیون رفته‌رفته به‌صورت جلسه دید و بازدید و شوخی و تفریح این و آن در می‌آید و نیمی از فرصت گران بهای متورانسن تباه می‌گردد و در آخر فرصت هیچ اکتور با شعور و وجدانی از نتیجه راضی نیست و نمی‌تواند کار خود را ظریف و پاکیزه و جلا داده به خواستاران نمایش دهد.

پس متورانسن از این جهت وظیفهٔ مهمی دارد و باید با مهارت از عهدهٔ آن برآید. لازم نیست در این امر خشونت دیکتاتور منشانه به کار رود. بلکه می‌توان با کلام قاطع یکی دوبار خطا را تذکار داد، اگر خطاکار متنبه نشد باید او را جریمه کرد و هیچ گونه چشم پوشی روا نداشت. بالاخره آخرین داروی درد این است که رل از خطاکار پس گرفته شود و به دیگری سپرده گردد. چون من به تجربه دیده‌ام که اکتورهای طراز اول

بسیار به ندرت نظم را به هم می‌زنند و این خطاها بیشتر از تازه کاران و کمک‌ها سر می‌زند، بنابراین می‌توان بدون این‌که این تنبیه آسیب زیادی به پیشرفت کار برساند، رل را از چنین اشخاص به آسانی پس گرفت.

ولی شرط اساسی و منطقی برای آن‌که نظم ایجاد گردد و اکتورها با ذوق و شوق به کار پردازند و زحمت و مشقت جلسات طولانی و گاهی ملال آور تمرین را به آسانی تحمل نمایند این است که تسلط معنوی مسئول را آزادانه و صمیمانه پذیرفته و به دانش و هنر و تجربهٔ او ایمان داشته باشند. هم چنین پیسی را که می‌خواهند بازی کنند دوست بدارند و بارها هنگام مطالعه آن، دل‌شان از شوق به تپش افتاده باشد. وگرنه در صورتی که بخواهیم تسلط مصنوعی ایجاد کنیم و آن را بر افراد تحمیل نماییم، کار زار است و با آن که گاهی انتظام ظاهری ایجاد می‌شود ولی گاهی نیز چنان رشتهٔ آن از دست در می‌رود که کار به کلی مختل می‌گردد.

نکتهٔ دیگر این که متورانسن صاحب تسلط نیز نباید از این قدرت سوء استفاده نماید. باد به بردوت انداختن، تندخو و تلخ‌گفتار بودن و نخوت و تکبر به همکاران فروختن کار انسان حقیقی نیست. چنین آدمی باید طبعاً و به‌راستی فروتن باشد. همه کس باید زود یا دیر، بالاخره حس کند که او صدیق و بی‌ریاست. از گفتن هیچ حقیقتی باک ندارد. تحسین و ملامتش از روی حب و بغض نیست. ممکن است گاهی دچار اشتباه گردد ولی به آن چه دربارهٔ همکاران خود می‌گوید ایمان دارد، اگر دیر آشناست ولی مغرور و افاده فروش نیست، چنین آدمی باید همان طور که در کار جدی است در راحت نیز شوخ و مهربان باشد و هنر در دل‌ها جای گرفتن را به خوبی بداند...

چطور؟ خلق‌وخوی خودم را وصف کرده‌ام؟ اشتباه می‌کنی، خواننده عزیز، این تصور مردی است که من پیوسته کوشا بوده و هستم تا پاک دلی

و مردی‌اش را سرمشق قرار دهم. این مرد نویسنده داش اکل و سگ ولگرد است.

وقتی که در ساعت مقرر همه برای تمرین حاضر شدند، کسانی که در سن کار دارند به روی سن می‌روند و بقیه مانند تماشاگر در سالن می‌نشینند و با دقت کار آن‌ها را می‌نگرند.

متورانسن جای هر یک را در سن نشان می‌دهد و اکتورها شروع به بازی می‌کنند. اگر رل‌ها هنوز خوب به خاطر سپرده نشده می‌توان آن را به‌دست گرفت و از رو خواند اما هرگز نباید ـ چنان که معمول بعضی تئاترها است ـ رل را کلمه به کلمه از دهن سوفلور گرفت و بازگو کرد.

مخصوصاً نباید چنین پنداشت که مقصود از تمرین این است که آکتورها کم کم رل‌ها را از بر کنند. در پیش گفتیم و دراین‌جا نیز تکرار می‌کنیم که حفظ کردن و مطالعه رل باید در خارج انجام گیرد. مقصود از رپیتسیون این است که هر روز نکتهٔ تازه‌ای مکشوف گردد. اکتورها رفته رفته در جلد پرسناژ خود بروند. برای تیپ پرسناژ بیان و ژست و حرکات مخصوص ایجاد گردد و با آن خو بگیرند.

بنابراین متورانسن پس از تشریح نظریات خود، از این جهات بازی اکتورها را زیر نظر می‌گیرد. اگر اکتوری غلط بازی کند با بحث به او می‌فهماند که هنوز پرسناژ خود را پیدا نکرده است. این شیوهٔ بیان و حرکات خاص پرسناژ او نیست و بدین جهت غلط بازی می‌کند. و یا به او می‌فهماند که بعد از این همه مطالعه و کار او تازه موفق شده است که فقط خصال صوری پرسناژ را بنمایاند ولی هنوز از نمایاندن روحیات او به طور کلی و مخصوصاً وضع روحی او در فلان یا فلان قسمت درام عاجز است.

بین ما چنین رسم است که هرگاه ایرادی از اکتوری بگیری غالباً می‌گوید: «خوب خود شما یک‌بار آن‌چه را می‌گویید، به من نشان بدهید

تا من هم همان کار را بکنم.» **حتی بعضی‌ها هنوز به قدری از اصول اساسی هنر بی‌خبرند که اگر از گفته ایشان سر باز بزنی این را دلیل عجز می‌دانند.** در گذشته، ما این عمل خلاف اصول را بسیار مرتکب شده‌ایم و غالباً بیان و حرکات به اکتورهای تازه کار و قدیمی نشان داده شده است. البته اکتور مستعد و مبتکر (خواه قدیمی و خواه تازه کار) از چند نشانی روان مطلب را به دست آورده و راه اصلی را پیدا کرده است. ولی اکتور مقلد عمل را عیناً تقلید کرده و در قدم دوم باز گیج و سرگردان ایستاده و منتظر بوده است تا دستش را بگیری و پا به پا به پیشش ببری.

البته در چند سال پیش گروه ما ناآزموده و بی‌تجربه بود. ولی امروز پختگی و خبرگی‌اش نسبت به پیش خیلی بیشتر است. از طرف دیگر شرایط کار بهبود یافته و امروز برای تمرین یک پیس در جریان فصل گاهی دو ماه فرصت هست.

پس مسئول باید در این باره سخت‌گیرتر از پیش باشد و تا آن‌جا که ممکن است از نشان دادن شیوهٔ بیان و کلیهٔ حرکات خودداری نماید. البته بسیار پیش می‌آید که حرکتی زیبا و پر معنا و بلیغ به نظر متورانسن می‌رسد که اکتور فکر آن را هم نکرده است. در این صورت باید اصول و علت و نتیجهٔ آن حرکت را به اکتور آموخت و نشان داد تا او با شخصیت خود آن را کامل سازد و به جسم و جان خود فرو ببرد. نه آن که جزئیات ژست و حرکت ده‌ها بار (چنان که در گذشته بسیار پیش آمده است) تکرار گردد تا او صرفاً تقلید نماید.

صحیح است. می‌دانم چه می‌خواهید بگویید. گفتهٔ شما را کاملاً تصدیق می‌کنم. می‌گویید با این کادر ناقص که خودت در چند جای این کتاب بدان اشاره کردی، اگر ناگزیر شدیم رلی را به کسی که ابداع و ابتکار ندارد و بیشتر کارش تقلید است بسپاریم و در خارج از این کادر هم کسی را نیافتیم که به جای او بگذاریم، آن وقت...

آن وقت **هیچ کس از ما** قابل ملامت نیست. اگر دسته گلی مرتب می‌کنید و **برای هماهنگی** رنگ به گل مخصوصی احتیاج دارید که در دسترستان **نیست و هیچ گلی هم** که شبیه آن باشد، پیدا نمی‌کنید، به نظر من گل نایاب را **با کاغذ بسازید** و ظاهرش را جلوه و جلا بدهید. آن رادر میان گل‌ها **بگذارید و فقط** چند برگش را نمایان سازید و بقیه‌اش را با شاخ و برگ **گل‌های دیگر بپوشانید**. در این‌باره به گفتار گوردون کریگ گوش ندهید، و گرنه از **وظیفه‌ای** که دارید باز می‌مانید. سخن **کنستانتن استانیسلاوسکی** را بشنوید که در کتاب خود به نام «زندگی من در هنر» می‌گوید: دانچنکو[1] و من در ابتدای کارمان غالباً ناگزیر بودم ضعف معنوی و هنری اکتورها را با جلوهٔ ظاهری بازی بپوشانیم.

اما در عین حال ناگفته نگذاریم که به اتکای این حرف نباید تا دنیا دنیاست به عذر ضعف کادر به این حقه بازی‌ها متوسل شویم. باید هر زمان که فرصت مناسبی به‌دست می آید نواقص را برطرف کنیم و هنر خود را به طرف کمال پیش ببریم همچنین نمی‌توان به بهانه نقصان و ضعف کادر نشست و دست روی دست گذارد و منتظر روزی شد که آیندگان چاله‌ها را پر کنند و راه را هموار سازند.

امروز، همین امروز، در محیط و شرایط بسیار نامساعد،گود کردن پی کاخ عظیم هنر که فردا به دست آیندگان ساخته خواهد شد به عهدهٔ ماست شاید حتی فرصت شفته ریزی پی را هم نیابیم. اما همین ما را بس!

همین طور اگر اکتوری رل خود را به خوبی درک کرده و روز به روز بیشتر به جلد پرسناژ فرو می‌رود، ولی گاهی آهنگ بیانش غلط است یا ریتم بیان و حرکت نامناسب است و یا می‌میک و ژستش مبالغه آمیز یا

---

۱. درام نویس، منتقد و متورانسن که با استانیسلاوسکی تئاتر هنر مسکو را ایجاد و تا آخر عمر با او کار می‌کرد.

نادرست، متورانسن با بحث خطای کار را به او می‌فهماند و با چند نشانی و مثال او را راهنمایی می‌کند تا خود راه صحیح را بیابد و خطا تصحیح گردد.

اگر در این میان اکتوری به خطای یکی از همکاران خود پی برد نباید فریاد برآورد و خطا را به رخ او بکشد، و به اصطلاح او را در نظر سایرین سبک کند و آبرویش را بریزد. این عمل از هر کس سربزند نشانهٔ نادانی و سبک مغزی و یا بدجنسی است. زیرا وقتی رفیق ما روی سن با مشکلات دست به‌گریبان است و تلاش می‌کند تا رفته رفته بر آن‌ها فایق آید، به او نهیب زدن و ضعفش را با طعن و تمسخر به رخش کشیدن باعث سستی او می‌گردد. و دست کم همان روز او را از کار می‌اندازد.

از طرف دیگر به تجربه بر همهٔ ما ثابت شده است که هرگاه اکتوری با نظر تحقیر و توهین به رفیق خود ایراد گرفته و بیان راه صحیح را با خودنمایی و غرض آمیخته کرده، اگر چه نظر او صحیح بوده و مسئول نمایش هم آن نظر را تأیید نموده؛ ولی رفیقش با آن‌که راه پیشنهاد شده را به ظاهر پذیرفته است اما همیشه آن را با سستی و اکراه انجام داده و نتیجه مطلوب حاصل نمی‌گردد.

حالا بگذریم از این که در هرگروه یکی دو نفر نیز یافت می‌شود که در جوهر وجودشان شهوت خودنمایی بر خصلت بی‌نظری و انصاف می‌چربد این اشخاص بر خلاف اکتورهایی که الان توصیف‌شان گذشت، ایراد ونظر خود را با بیانی به ظاهر دوستانه و شیرین طرح می‌کنند. ولی چون در پیش کشیدن این مسئله شهوت محرک‌شان است فقط و فقط برای خودنمایی ایراد می‌گیرند، منطق و قریحه و ابتکار مغلوب شهوت می‌گردد و تقریباً همیشه ایرادشان پوچ و استدلالشان نادرست است.

آن وقت، پس از آن‌که ایرادشان مقبول نیفتاد، برای به‌کرسی نشاندن

حرف خود نیم ساعت آسمان و ریسمان می‌بافند و متوجه نیستند که در هر حرف بیشتر پتهٔ خود را به آب می‌اندازند. وقتی خوب همه را کسل کردند و در برابر سخن منطقی دیگران واماندند. می‌گویند: «خوب من که قانع نشدم، اما برای آن‌که وقت تلف نشود از استدلال بیشتر خودداری می‌کنم و آن را به وقت دیگر وا می‌گذارم.» بر همه ما ثابت شده است که وقتی چنین جمله‌ای گفته می‌شود، دیگر چنتهٔ رفیق‌مان از «استدلال» خالی است.

پس از مدتی، وقتی یکی از او می‌پرسد: خوب، ایرادت رفع شد؟ یا باز قانع نشدی؟ می‌گوید: «خوب، آن حرکت که رفیقمان می‌کند، خب است اما آن چه من می‌گفتم آن هم بد نیست.»

من گاهی در جواب او، به یاد این لطیفه گفته‌ام: «خوب، البته، آن چه تو می‌گویی، آن هم راه دیگری است.» آن لطیفه این است که: دو رفیق با هم همسفر بودند. یکی دم به دم به دیگری ایراد می‌گرفت و او را راهنمایی می‌کرد که، چرا این طور صورت می‌شویی؟ ببین من چطور می‌شویم! چرا این‌طور لباس می‌پوشی؟ بهتر نیست مثل من بپوشی؟ چرا؟... شبی دو رفیق به مهمان خانه‌ای وارد شدند و خوابیدند. ایرادگیر متوجه شد که رفیقش در رختخواب لول می‌خورد. به او گفت:

ـ چرا این قدر می‌لولی؟

ـ کک‌ها اذیتم می‌کنند و آتشم می‌زنند.

ـ خوب، بگیر و بکششان.

ـ همین کار را می‌کنم.

ـ چطور آن‌ها را می‌کشی؟

ـ هیچی. بین دو انگشت آن قدر فشارشان می‌دهم و انگشت‌ها را به هم می‌مالم تا بمیرند.

ـ عجب! همین است که این همه می‌لولی! چرا مثل من نمی‌کشی؟

ـ مگر تو چطور می‌کشی؟

ـ هاه، من وقتی کک را گرفتم راحت و آسوده چشم‌هاش را وا می‌کنم و توی هر چشم یک ذره خاک می‌ریزم و ولش می‌کنم. دیگر کارش ساخته است.

رفیق دیگر که از مشقت راه خسته و کوفته بود، غلتی زد و خنده‌ای کرد و گفت: «خوب این هم یک راهشه».

پس بهتر است اولاً همیشه از خودنمایی پرهیز کنیم. ثانیاً اگر واقعاً چیزی به نظرمان می‌رسد، مانند همکاران دیگر که اکثریت افراد گروه هستند، نظرمان را بی‌ریا و بدون غرض در میان بگذاریم تا عیوبی که گفته شد پیش نیاید و زحمتی بر زحمات دیگر افزوده نگردد.

بدین شکل جلسات تمرین هر روز در ساعت مقرر تشکیل می‌گردد و پییس، پرده به پرده بازی می‌شود. متورانسن با دقت تمام باید متوجه باشد تا هر روز کار را به طرف کمال ببرد. خطاهایی را که دیروز ندیده است امروز ببیند و تصحیح کند. هر روز نکتهٔ تازه‌ای بر نکات دیگر بیفزاید. همیشه مواظب باشد که هماهنگی و ریتم کلی میزانسن از بین نرود. آن‌هایی را که در راه درست پیش می‌روند تأیید و ترغیب نماید و به علت واماندگی کسانی که هنوز در تار و پود الفاظ درگیر هستند و دست و پا می‌زنند پی ببرد و برای نجاتشان چاره‌ای بیندیشد.

از طرف دیگر او باید روز به روز بیشتر به صحت نظریات و طرح‌های خود پی ببرد و اطمینانش استوارتر گردد و هر جا در آن‌ها به نکتهٔ نادرستی بر می‌خورد فوراً تصحیح کند و یا هر نکتهٔ درست و زیبایی در جریان کار بر او مکشوف می‌گردد بر آن‌ها بیفزاید.

همین طور هر روز باید متوجه پیشرفت کار دکور، لباس، موسیقی، نجاری پراتیکابل‌ها، ساختن لوازم مکانیکی سن و تهیه اثاثیه باشد و هر گاه نقصان و خطایی در آن‌ها می‌بیند فوراً برطرف سازد.

بدین شیوه تمرین باید هفته‌ها و گاهی ماه‌ها ادامه داشته باشد تا متورانسن حس کند که به اندازهٔ قدرت خود و وسایلی که در اختیار دارد بازی پییس را ساخته و آماده کرده است. البته به محض این که موسیقی پییس حاضر شد لازم است هر روز هنگام تمرین آن را بنوازند تا اکتورها بدان خو بگیرند و ریتم سخن و بازی خود را با آن جور کنند. اگر پییس قدیمی است و بنابراین لباس پرسناژها قدیمی است و اکتورها هرگز چنین لباسی به تن نکرده‌اند و بدان عادت ندارند، باید لباس‌هایی شبیه آن‌ها دوخت و اکتور را وادار ساخت تا در خارج جلسات تمرین حتی در خانه خود لباس را بپوشد و با آن راه برود و نشست و برخاست کند و هر روز نیز در جلسات تمرین بپوشدو بازی کند تا بدان عادت کند و ناراحت نباشد. ولی در چند جلسهٔ آخر فرصت باید حتماً اکتورها لباس اصلی خود را بپوشند و بازی کنند تا هر کدام عیبی دارد برطرف گردد.

همچنین در جلسات آخر باید دکور اصلی را بست و اثاثیه را در جای خود قرار داد و اکتور را لباس پوشیده به بازی واداشت تا با آن‌ها آشنا شود و این پندار را در خاطر خود ایجاد نماید که در خانهٔ خودش است و تکه‌ای از زندگی خود را حکایت می‌کند.

کار اصلی متورانسن

در ابتدای این بخش به کار اساسی و اصلی متورانسن اشاره شد. ولی اینک که جزئیات میزانسن که نکته به نکته تشریح گردیده دوباره به این موضوع بر می‌گردیم و با آن که تشریح این مطلب کاری بس مشکل است، زیرا اسناد و مدارک کافی و متنوع در دست نیست و به ندرت اتفاق می‌افتد که متورانسنی طرح‌ها و تفسیرهای میزانسن خود را چاپ کند و در دسترس عموم قرار دهد. از طرف دیگر با ذکر مثال نیز نمی‌توان حق

مطلب را ادا نمود، زیرا تا پییسی را به دقت نخوانیم و تحلیل نکنیم و نمایش آن را نبینیم و تحت تأثیر عینی قرار نگیریم، نمی‌توانیم به اختراعات و نکات بدیعی که متورانسن به کار برده است، پی ببریم. با وجود این کوشش می‌کنیم با آوردن مثال تا اندازه‌ای روشن نماییم که چرا و چگونه متورانسن باید (به گفته کاستون باتی که کلامش را در آغاز این بخش نقل کردیم) «دامنه متن را در منطقه حاشیه بکشاند و بسط دهد.»

برای تشریح این مطلب قبلاً باید بگوییم که از هنرهای زیبا بعضی با حس بینایی و بعضی دیگر با حس شنوایی بشر سر و کار دارند. مثلاً نقاشی، مجسمه سازی، معماری، رقص و سینما به وسیلهٔ حس بینایی در روح بشر قابل تأثیرند. برعکس موسیقی و ادبیات به وسیله حس شنوایی. ولی تئاتر هنر ترکیبی است که هم به وسیلهٔ شنوایی و هم (مخصوصاً) به وسیلهٔ بینایی بشر را متأثر می‌سازد. جوهر و علت وجودی هنر تئاتر همین است. به طوری که اگر در نمایش پییسی فقط به بازگو کردن متن پییس قناعت کنیم، هر قدر هم که شیوهٔ بیان و دکورها و لباس‌ها خوب و مناسب باشد، چون فقط حس شنوایی را متأثر می‌سازیم پس دیگر نمی‌توانیم ادعا کنیم که این پییس را به نمایش درآورده‌ایم. در این مورد کار ما تنها یک عمل سادهٔ منظومه خوانی است.

بنابراین کار اصلی و اساسی متورانسن این است که پییس تئاتر را به وسیله حس بینایی نیز قابل تأثیر سازد. اگر کسانی تصور کنند که دکور و لباس و اثاثیه... عواملی است که پییس را به نمایش در می‌آورد و یا بنا به اصطلاح دیگر پییس را به وسیلهٔ حس بینایی قابل تأثیر می‌سازد این تصور کاملاً اشتباه است. زیرا در یونان عتیق و در دوره رنسانس دکور و اثاثیه به شکل امروز در تئاتر وجود نداشت و امروز نیز در بعضی تئاترهای

آزمایشی وجود ندارد با وجود این تئاتر به وسیلهٔ حس بینایی کاملاً قابل تأثیر بوده و هست.

دکور و لباس و نور و اثاثیه و اکسه سوار و موسیقی و گریم فقط محیط و اتمسفر را برای تأثیربخش ساختن متن از راه حس بینایی مساعد می‌سازند ولی تأثیر را ایجاد نمی‌نمایند. این عوامل وسیله هستند نه هدف.

عوامل اصلی که متن را از بینایی مؤثر می‌سازند عبارتند از تجسم پرسناژ، بازی بدن، حالت صورت، تجسم احساسات و تأثرات پرسناژ.

پس کار متورانس این است که: به وسیلهٔ دکور، موسیقی، نور، لباس... محیط را مساعد سازد و به وسیلهٔ سایر عوامل سخن شاعر و نویسنده را از راه بینایی و مشاهده عینی در روح اثر بخش سازد. و این عمل به واسطه تشخیص صحیح پرسناژها و درک عمیق خصال و احساسات آن‌ها و اختراع بازی‌های صحیح و منطقی برای تجسم این خصال و احساسات انجام می‌پذیرد.

اینک برای نمونه یک قطعه کوچک از ابتدای پیس اتللوی شکسپیر را نقل می‌کنیم و میزانسنی را که استانیسلاوسکی برای این قطعه داده است، ترجمه می‌نماییم.

قبلاً باید بدانیم که داستان پیس بدین قرار است که یکی از سناتورهای ونیز به نام برابانشیو دختر زیبایی دارد به نام دزدمونا. یکی از جوانان بی‌هنر، بلهوس و عیاش، اما ثروتمند که بهتر است او را به اصطلاح «بچه تاجر» ونیزی وصف کنیم، عاشق جمال دزدمونا شده و مدتی است هر روز و هر شب دم به دم جلو خانهٔ او کمین می‌کند تا وقتی از خانه بیرون بیاید به دنبالش بیفتد و اظهار عشق کند. البته پدر و اهل خانه دزدمونا از این موضوع آگاهند و هر وقت او را جلو خانه می‌بینند از آن‌جا می‌رانند. این جوان رودریگو نام دارد. از طرف دیگر اتللو، اهل شمال آفریقا، مثلاً

الجزیره و یا مراکش و یا تونس؛ یکی از سرداران نامی است که در خدمت دولت ونیز است. این سردار بابرابانشو دوست است و با او رفت و آمد دارد. دزدمونا به این سردار میانسال و سیاه‌چرده دلباخته است. شبی پنهان از پدر، اتللو دختر را به خانهٔ خود برده تا با او زناشوئی کند. یاگو که از سربازان سپاه اتللو است و با او در چند جنگ شرکت داشته: چون انتظار داشته است که اتللو او را به نیابت خود انتخاب کند و اتللو افسری به نام کاسیو را برای این مقام برگزیده است بدین جهت کینهٔ اتللو را در دل گرفته و می‌خواهد از او انتقام بکشد.

قطعه‌ای که اینک از پییس اتللو نقل می‌کنم مربوط به شبی است که اتللو دزدمونا را به خانه خود برده و یاگو و رودریگو به خانه برابانشیو می‌آیند تا او را از این پیش آمد آگاه سازند.

متن پییس:

یاگو ـ پدرش را صدا بزن. از خواب بیدارش کن. عیش و خوشی را به کام این سیاه تلخ کن. در کوچه‌ها رسوا و بدنامش کن. کسان و خویشان دختر را به او بشوران. آسمان صاف عیش و کامرانی‌اش را تیره ساز و در عین خوشی زجر کشش کن.

رودریگو ـ خانه دختر این جاست. الان پدرش را به فریاد بلند صدا می‌زنم.

یاگو ـ صدا کن. با آهنگ وحشت‌انگیز، فریاد هولناک، مثل این که شهر پر جمعیتی در تاریکی شب آتش گرفته باشد، فریاد کن!

رودریگو ـ آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!

یاگو ـ بیدار شو! آهای برابانشیو! دزد! دزد! دزد! خانه‌ات را جستجو کن! ببین دخترت در خانه هست یا نه! صندوق‌هایت را وارسی کن! آی دزد! دزد!

برابانشیو- چه خبر است؟ این هیاهوی وحشت‌انگیز برای چیست؟
رودریگو - سینیور، آیا همه اهل خانه‌تان در خانه هستند؟
یاگو- همه درهای خانه‌تان بسته است؟
برابانشیو - چطور! چرا می‌پرسید؟
یاگو- سینیور، شما را دزد زده. تا رسوا و بدنام نشده‌اید. جلوگیری کنید. زود لباستان را بپوشید! نیمهٔ جانتان را ربوده‌اند در این لحظه، الان، همین الان، قوچ سیاه پیری به جان میش سفید شما افتاده. راه بیفتید! به بانگ ناقوس مردم شهر را از خواب بیدار کنید! وگرنه شیطان همین امشب شما را پدر بزرگ خواهد کرد. می‌گویم راه بیفتید!
برابانشیو - عجب! مگر دیوانه شده‌اید؟
رودریگو - سینیور بزرگوار، صدای مرا می‌شناسید؟
برابانشیو - نه شما کی هستید؟
رودریگو - اسم من رودریگوست.
برابانشیو- دیگر بدتر! من قدغن کردم که جلو خانهٔ من کمین نکنی. آشکارا به تو گفتم دخترم را به تو نمی‌دهم حالا مست و پرخورده، دیوانه وار آمده‌ای که آرامش مرا به هم بزنی!
رودریگو - سینیور! سینیور! سینیور!
برابانشیو - اما مطمئن باش که در اراده و مقام من آن قدرت هست که برای این رفتارت بتوانم روزگارت را سیاه کنم.
رودریگو - سینیور، حوصله داشته باشید.

اینک تحلیل و میزانسنی را که کنستانتن استانیسلاوسکی برای این قطعه داده است (از کتاب «اتللو»، میزانسن و تفسیر کنستانتن استانیسلاوسکی چاپ پاریس - Edition du Seuil صفحه ۴۱-۴۳-۴۵) ترجمه می‌کنم.

«۱ـ با کلمات رودریگو: «آهای برابانشیو! سینیور! برابانشیو آهای!» سن آژیر شروع می‌شود. باید این سن را به حد اعلا و بدون عجله بسط و گسترش داد، تا برای بیدار شدن اهل خانه و از جا بلند شدن آن‌ها فرصت کافی باشد و عمل آن‌ها باور کردنی و قابل قبول به نظر آید. بنابراین نترسید از این که متن پییس را چند بار تکرار کنید. برای طولانی ساختن این سن جمله‌های متن را با مکث‌های پر از سر و صدا متناوب سازید هنگام این مکث‌ها رودریگو با پا روی قایقی که با آن به در خانهٔ دزدمونا آمده به کف قایق می‌کوبد و زنجیر قایق را تکان می‌دهد. همچنین بنا به امر یاگو، قایق‌ران نیز زنجیر قایق را به سختی تکان می‌دهد. و خود یاگو زیر طاق جلو خانه پنهان است و در خانه برابانشیو را می‌کوبد. پس نمودار این سن بدین شکل است:

رودریگو ـ آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!
مکث: صدای کوبیدن پارو به کف قایق ـ صدای زنجیر ـ صدای در.
یاگو ـ بیدار شو! آهای برابانشیو! دزد! دزد!
مکث: سر و صدا.
یاگو ـ خانه‌ات را جستجو کن!
مکث: سر و صدا و فریاد.
یاگو ـ ببین دخترت در خانه هست یا نه؟ صندوق‌هایت را وارسی کن!
مکث: سر و صدا.
یاگو ـ آهای دزد! دزد!
مکث: سر و صدا.

(سن آژیر نباید بدین جا پایان پذیرد زیرا هنوز فرصت کافی برای بیدار شدن تمام اهل خانه نیست) پس متن را تکرار کنید. ولی نه به ترتیب جمله بندی پییس. بلکه جمله‌ها را پس و پیش کنید تا تکرار بی‌جا و بی‌مزه نباشد.

۲ـ سن **بیداری اهل خانه:** الف) از پشت سن از خانهٔ برابانشیو هیاهوی چند نفر از **اهل خانه به‌گوش** می‌رسد. در طبقهٔ دوم خانه یک پنجره باز می‌شود. ب) **رفته رفته** خدمتکاران پشت پنجره‌ها مـی‌آیند و صـورت خود را **به شیشه‌ها می‌چسبانند** و می‌خواهند ببینند در کوچه چه خبر است. پ) پشت **پنجرهٔ دیگر** صورت یک زن نمایان می‌گردد. این زن خدمتکار دزدموناست. **خواب‌آلود** است و پیراهن خواب به تن دارد. ت) برابانشیو پنجرهٔ سوم را باز **می‌کند.** نمودار شدن این اشخاص باید با سر و صدای پشت سن متناوب گردد.

۳ـ از موقعی که رودریگو فریاد می‌کشد: آهای برابانشیو... تا سخنان بربانشیو که می‌گوید: دیگر بدتر!... بیداری اهل خانه و پشت پنجره آمدن آن‌ها ادامه دارد. در این مدت رفته رفته تـمام اهـل خـانه پشت پـنجره‌ها آمده‌اند و کوچه را نگاه می‌کنند. همه خواب‌آلود و با جامهٔ خواب هستند.

بازی اهل خانه: همه با احتیاط تمام کوشش دارند کوچه را بـبینند و بفهمند علت این سر و صدا چیست و چه خبر است. (کمک‌ها)

باید به‌دقت به حرف‌های پرسناژها گوش بدهند و همه جا به مناسبت موضوع، عکس‌العمل درونی و صوری نشان دهند، از طرف دیگر باید بنمایانند که می‌خواهند پی ببرند کی فریاد می‌کشد، چه می‌گوید و چرا فریاد می‌کشد.

بازی رودریگو و یاگو و قایق ران: هر قدر ممکن است با سروصدا ایجاد هول و هراس نمایند.

۴ـ برابانشیو ـ نه، شما کی هستید؟

رودریگوـ اسم من رودریگوست.

تنفر و عصبانیت عمومی (علت این عصبانیت از آن‌چه که در مقدمهٔ این قطعه دربارهٔ رودریگو گفته شد نمایان است) گویی همه اهل خانه به

خود می‌گویند. «یعنی چه! چه معنی دارد! یک جوان بی‌سروپا، مست ولول، به در خانه سناتوری بیاید و این طور رسوایی کند و اهل خانه را از خواب بپراند!»

برابانشیو حق رودریگو را کف دستش می‌گذارد. اهل خانه می‌فهمند که پیش آمد مهمی روی نداده بدین جهت رفته رفته از پشت پنجره‌ها دور می‌شوند و دو سه پنجره بسته می‌شود. بعضی دوباره به رختخواب بر می‌گردند اما رودریگو سماجت و سر و صدایشان بیشتر می‌شود.

۵ـ پس از آن که برابانشیو می‌گوید: «آمده‌ای که آرامش مرا به هم بزنی!» خدمتکارانی که هنوز جلو پنجره‌ها باقی مانده‌اند به رودریگو ناسزا می‌گویند، همهمه می‌کنند و همه در یک زمان حرف می‌زنند.

٦ـ رودریگو دست و پا می‌کند و می‌خواهد برابانشیو را جلو پنجره نگه دارد و با او حرف بزند. زیرا برابانشیو در آخر حرف خود، یک لنگه پنجره را بسته است و می‌خواهد برود. بدین جهت:

رودریگو ـ سینیور! سینیور! سینیور!

۷ـ اما پیش از آن که برابانشیو به کلی پنجره را ببندد و دور شود می‌گوید: «اما مطمئن باش که در اراده و مقام من آن قدرت هست...»

پس به نظر بیاورید که شتابزدگی و عصبانیت و ریتم بازی رودریگو و یاگو، که می‌خواهند به هر ترتیب شده نگذارند برابانشیو دور شود، چقدر زیاد و تند است.

این بود یک قسمت کوچک از میزانسن استانیسلاوسکی.

به طوری که در این قطعه از اتللوی شکسپیر ملاحظه می‌کنید، در اصل پیس، پس از چند جملهٔ کوتاه که رودریگو و یاگو می‌گویند برابانشیو پشت پنجره می‌آید و به آن‌ها جواب می‌دهد. البته این موضوع هنگام قرائت پیس به نظر نمی‌آید. ولی هنگام نمایش اگر فرصت کافی به پدر

دزدمونا داده نشود که از خواب بیدار گردد و مدتی نیز در رختخواب گوش بدهد تا بفهمد که او را صدا می‌زنند و از کوچه صدا می‌زنند و پس از آن پشت پنجره بیاید، بدیهی است که به گفته استانیسلاوسکی پدیدار شدن فوری برابانشیو قابل قبول به نظر نمی‌رسد. پس متورانسن در برابر مسئله‌ای قرار می‌گیرد که باید آن را با مهارت حل کند. و همچنین باید هر جمله از متن پییس را به وسیله بازی اکتورها تفسیر نماید و برجسته سازد و به وسیله بینایی ما را تحت تأثیر قرار دهد.

این نمونه از کار متورانسن از مشاهدات من است. من در سال ۱۹۳۶ برای تماشای فستیوال تئاتر مسکو بدان جا رفته بودم. در تئاتر رئالیست مسکو اتللوی شکسپیر را نمایش می‌دادند. من چندین بار نمایش اتللو را دیده‌ام ولی هرگونه پییس نه قبل از آن و نه بعد با این ظرافت و استحکام ندیده بودم و ندیده‌ام. سراسر نمایش پر از اختراعات و ابداعات متورانسن بود.

موضوعی را که می‌خواهم نقل کنم مربوط به سن سنا در پردهٔ اول پییس است. من در این جا خلاصهٔ اکسیون را می‌نویسم، اما بدیهی است که خوانندگان برای آن که بتوانند به اهمیت نکته‌ای که شرح داده می‌شود پی ببرند، باید پییس اتللو را به دقت بخوانند و این نکته را در آن مجموعه بسنجند وگرنه از این مختصر چیزی دستگیرشان نمی‌شود.

این سن در بخش سخن تا آن‌جا که دزدمونا به سنا می‌آید نقل شده است. دزدمونا در سنا اظهار می‌کند که به میل خود به خانه اتللو رفته و با او زناشویی کرده است. پس از آن که باز صحبت‌هایی بین سناتورها و برابانشیو و اتللو ردوبدل می‌گردد و سناتورها به اتللو مأموریت می‌دهند که تا یک ساعت دیگر برای جنگ با ترک‌ها به جزیرهٔ قبرس برود، برابانشیو با این جمله خطاب به اتللو سخن خود را تمام می‌کند.

برابانشیو ـ چشم بینا داشته باش و مواظب زنت باش. پدرش را فریب داد، تو را هم فریب خواهد داد.

اتللو ـ به ایمانم قسم، وفادار خواهد بود. یاگوی درستکار، دزدمونا را به تو می‌سپرم. خواهش دارم زنت را همدم او کن و هر وقت مناسب دیدی آن‌ها را به قبرس بیاور. بیا دزدمونا، برای صحبت از عشق و زندگی یک ساعت بیشتر وقت نداریم. باید فرمانبردار زمان باشیم (بیرون می‌روند).

این متن پییس است. ولی متورانسن تئاتر رئالیست دریافته است که جملهٔ برابانشیو: «... پدرش را فریب داد، تو را هم فریب خواهد داد!» بسیار بسیار مهم است ودر پرده‌های بعد که یاگو اتللو را بدگمان می‌سازد ممکن است حرف پدر بارها به یاد شوهر بیاید و بدگمانیش را استوارتر سازد در حقیقت این جمله در این سن گم شده است و زیاد نمودار نیست.

متورانسن جمله‌ها را بدین شکل پس و پیش کرده است:

۱ـ پس از پایان جلسهٔ سنا اتللو به یاگو می‌گوید:

اتللو ـ «یاگوی درستکار، دزدمونا را به تو می‌سپرم...» تا آخر سخنان اتللو.

۲ـ اتللو و دزدمونا به اوان سن می آیند و پرده به روی مجلس سنا بسته می‌شود. اتللو در کنار دزدمونا قرار گرفته و محو زیبایی اوست. پرتو دلدادگی و مهر در چشمان او نمایان است. مدتی به صورت دزدمونا نگاه می‌کند. سپس می‌خواهد با ملایمت و شیرینی او را ببوسد. همین که لبش به لب دزدمونا نزدیک می‌گردد لای پرده باز می‌شود، سربرابانشیو از آن‌جا پدیدار می‌گردد و با صدای خفه به اتللو می‌گوید:

برابانشیو ـ چشم بینا داشته باش و مواظب زنت باش. پدر را فریب داد. ترا هم فریب خواهد داد.

اتللو ـ به ایمانم قسم، وفادار خواهد بود.

پرده بسته می‌شود. پس از لحظه‌ای باز اتللو می‌خواهد زنش را ببوسد، دوباره لای پرده باز می‌شود. این بار یاگو همان‌جا نمودار می‌گردد و دسته گل سفیدی که در طراوت، جلوه و زیبایی به صورت دزدمونا می‌ماند، پیش چهرهٔ سیاه اتللو نگاه می‌دارد. دسته‌گل بین صورت دزدمونا و اتللو حایل می‌شود. اتللو و دزدمونا بدون این که به مقصود و کنایه یاگو پی ببرند با مهربانی و سرور دسته‌گل را از او می‌گیرند. پرده به‌روی پرده اول بسته می‌شود.

اینک ملاحظه کنید که چرا و چگونه متورانسن فقط به بازگو کردن متن در سن اکتفا نمی‌کند، بلکه کوشش اصلی‌اش این است که نکات مهم پییس را با اختراعات خود برجسته نماید و به وسیلهٔ بازی اکتور بر متن حاشیه و تفسیر بنویسد و «دامنهٔ متن را در منطقهٔ اسرار و خاموشی بکشاند و بسط دهد.»

تمرین عمومی

وقتی بازی پییس از هر جهت ساخته و پرداخته گردید چند شب پیش از نمایش برای مردم، متورانسن جمعی از منقدین هنر را شبی دعوت می‌کند و در آن شب اکتورها گریم کرده و لباس پوشیده در دکور اصلی پییس را بازی می‌کنند. این جلسه را از این جهت تمرین عمومی می‌نامند که در آن همه چیز از اکتور گرفته تا ناچیزترین لوازم سن ـ مانند قوطی سیگار روی میز ـ باید به نمایش گذارده شود تا منقدین بتوانند دربارهٔ همه آن‌ها آراء و نظریات خود را اظهار دارند.

اگر منقدین متورانسن را متوجه ساختند که در لباس یا اثاثیه سن یا دکور و یا قسمتی از بازی یک اکتور خبط و خطایی پیش آمده است، او

در چند شب آخر فرصت دارد که نادرستی‌ها را تصحیح کند. آشپزی را به خاطر بیاورید که تمام روز در آشپزخانه به خوراک‌های متنوع سر زده و دم‌به‌دم از آن‌ها چشیده است، بدین جهت مشام و ذائقه‌اش از طعم و بوی خوراک‌ها پر شده و آشپز به اصطلاح کدبانوها «بوزده» شده است و دیگر نمی‌تواند عطر و طعم هر خوراک را به خوبی تمیز دهد. متورانسن هم همین حال را دارد. او ماه‌ها سرگرم کار خود بوده و چشم و گوش و ذهنش از رنگ‌ها و حالات و آهنگ‌های کار پر شده است و در آخر ممکن است متوجه خطایی نگردد.

بنابراین فایدهٔ تمرین عمومی این است که جمعی اهل هنر و تازه نفس کار او را می‌بینند و خاطرش را جمع می‌سازند.

این نکته را هم گوشزد کنیم که اگر در جریان کار متورانسن حس می‌کند که چشم و گوشش خسته شده است باید چند روز از کار کنار برود و آن را به کسی که صلاحیت و کاردانی‌اش را همه افراد گروه قبول دارند بسپارد و خود به استراحت بپردازد.

نخستین شب

رسم چنین است که در شب اول نمایش عدهٔ زیادی از منقدین، نویسندگان، نقاشان، موسیقی دانان و هنروران دیگر را دعوت می‌کنند و این شب را به اصطلاح تئاتر نخستین می‌نامند. در این شب است که نویسنده (اگر زنده باشد)، متورانسن، آهنگساز، دکور ساز، اکتورها، طرح دهندهٔ لباس و تمام کسانی که در ایجاد این اثر هنری دست داشته‌اند، هر یک اثر خود را امضاء کرده به اهل هنر ارائه می‌دهند. از فردا منقدین در روزنامه‌ها و مجلات و کنفرانس‌ها از این اثر بحث می‌کنند. زیبایی‌هایش را می‌ستایند و نقاط ضعفش را مورد ملامت قرار می‌دهند. متأسفانه هنوز

در کشور **ما منقد و انتقاد به** معنای صحیح وجود ندارد و از این جهت ما اهل تئاتر **نه فقط استفاده‌ای** نمی‌بریم بلکه گاهی زیان‌هایی نیز می‌بینیم که آن را در **رساله‌ای جداگانه** شرح خواهم داد.

در پیش **نیز گفتیم** که در تئاترهای اروپا علاوه بر متورانسن رژیسور سن وجود **دارد. از** شب دوم نمایش متورانسن مسئولیت ادارهٔ نمایش را به رژیسور **می‌سپارد** و اگر خود در بازی پییس شرکت دارد، فقط بازی می‌کند و مانند سایر اکتورها مسئولیتی علاوه بر مسئولیت بـازی خـود ندارد. و اگر در بازی شریک نیست می‌تواند اصلاً به تـئاتر نـیاید و بـه مطالعه و انتخاب پییس دیگری بپردازد.

ولی در ایران کـه هـنوز رژیسـور وجـود نـدارد و حس مسئولیت، دیسیپلین، همکاری، دلسوزی و کمک در کار یکدیگر و وجدان اجرای دقیق جزئی‌ترین نکات چنان که باید و شاید بر ما بیدار نگشته و پرورش نیافته لازم است خود متورانسن باز هم مسئولیت را به عهده بگیرد و حتی اگر در بازی پییس هم شرکت ندارد از ابتدا تا آخر نمایش هر شب سر کار باشد و کلیهٔ امور را بازرسی نماید.

شیوهٔ کار در هنگام نمایش

هر شب کم و بیش دو سه ساعت پیش از وقت در تئاتر حاضر شوید برای آن که ذهن و روح‌تان را برای بازی رلی که به عهده دارید آماده سازید، همین طور که به طرف تئاتر می‌آیید اکسیون پییس را رفته رفته در ذهن تجسم دهید و به حسب محل وقوع اکسیون (خانهٔ خود یا دوستان ـ دفتر کار ـ اداره ـ کوچه ـ مزرعه ـ کارخانه...) و رلی که دارید با خود فکر کنید که من حالا به خانهٔ دوستم می‌روم و باید این خبر را به زن او بدهم و یا دربارهٔ این مطلب با او بحث کنم...

پروردگارا! آیا از شنیدن این مطلب چه فکر خواهد کرد؟ چه جوابی به من خواهد داد؟ چه چیز از من خواهد پرسید؟ چه تأثر و احساسی به او دست می‌دهد؟ اگر او از شنیدن این مطلب غمگین بشود بی‌شک غم او مرا هم خواهد گرفت. مبادا به گریه بیفتم! آن وقت نمی‌توانم ساده و روشن مطلب را برایش بیان کنم. اگر چیزی بپرسد یقین اولین سؤالش این است، بله جز این نمی‌تواند باشد.

طبیعتاً پرسش (رل) او در خاطرتان نقش می‌بندد. آن وقت:

ـ اگر چنین چیزی از من پرسید چه جواب بدهم؟ خواهم گفت:

جواب (یا رل خودتان) به زبانتان جاری می‌گردد.

ادامه بدهید. گفتگو کنید.

ـ آن وقت در جواب من باز می‌پرسد:

پرسش او را به زبان بیاورید.

ـ پروردگارا! آن وقت چه باید بگویم؟ خواهم گفت...

حدس می‌زنید به کجا می‌خواهیم برسیم؟ پس ادامه بدهید.

بگوئید، پاسخ بشنوید. گفتگو کنید. جمله‌ها را درست و حسابی به زبان بیاورید و حرف بزنید. حتی بخندید، گریه کنید. اگر رهگذری متوجه‌تان گردید و تعجب کرد و شما را دیوانه پنداشت، چه اهمیت دارد؟ راستی در این هنگام به حال عادی نیستید و نباید باشید. ممکن است چندین نفر آشنا از کنارتان گذشته‌اند و به شما سلام کرده‌اند و متوجه نشده‌اید. چه بهتر! وضع خانهٔ دوست و حالات و تأثرات زن او و خودتان به طوری در دهن و چشمتان نقش بسته است که جز آن به هیچ چیز دیگر توجه ندارید. به شما اطمینان می‌دهم که اگر در این حال که هستید، بدون این که ملتفت شوید و به خود آیید، نیرویی شما را از زمین بردارد و در سن در برابر پرسناژ دیگر جای دهد، به جای آن که مانند بیشتر شب‌ها رل پرسناژ خود را مانند خطیبی بازگو کنید، خود پرسناژ را می‌آفرینند.

اگر این **حالت در تان** ایجاد گردد، دلتان از فکر تمام گرفتاری‌های روز آزاد و **تهی گشته و شبهه** و پندار هنری در آن جای گرفته است. یک زمان به خود **می آیید که** از کوچه تئاتر دو کوچه گذشته‌اید، لحظه‌ای تعجب می‌کنید، **از گیجی در می** آیید و به کار خود می‌خندید. ولی نگذارید این حالت از **دستتان برود** و به حال عادی برگردید.

پرورش نیروی تصور و تخیل

خوب چه بکنیم تا این حالت درمان ایجاد گردد؟

اگر روحاً هنرمند نیستید و تئاتر (و یا هر هنر دیگر) را فقط کاسبی می‌دانید، هیچ در این راه از من و شما کاری ساخته نیست.

اگر نه، و اگر کم و بیش صاحب استعداد و قریحه نیز هستید، نیروی تصور و تخیل خود را با ادبیات، موسیقی، قصه و داستان، رؤیاها و تفکرات شخصی... پرورش بدهید. وقتی شاهنامه می‌خوانید تنها به ظاهر و سبک شعر، و موسیقی و محسنات کلام راضی نباشید. باری هر گوشه از هر داستان: آمدن شیطان نزد ضحاک، مارهای دوش ضحاک و طعمه خوراندن به آن‌ها، سیمرغ، زال در لانه سیمرغ، در آتش رفتن سیاوش، زندان بیژن. در وهم و خیال پردهٔ نقاشی ای بنا به فانتزی خود بسازید. حتی جزئیات را اختراع کنید. بال و پر سیمرغ را به ذوق خود رنگ آمیزی نمایید. یال و دم رخش را به اشکال متنوع، به شکل گل‌های گوناگون گره بزنید و بیارائید.

زنگوله‌های شاخ دیو سپید را هم فراموش نکنید. آیا دیو تا دنیا بوده و هست از همان زنگوله‌هایی که ما حالا به گردن اسب و الاغ می‌بندیم به شاخ خود آویزان می‌کرده و خواهد کرد؟ بالاخره دیو که در این داستان‌ها دارای شخصیت و معرفت و شهوات و احساسات گشته و سخن

می‌گوید و جنگ می‌کند و مهر می‌ورزد و می‌خورد و می‌خوابد، ممکن است با آن که مظهر پلیدی است گاه به‌گاه نیز دستی به سر و بر خود ببرد. مخصوصاً همسر دیو که بی‌سلیقه نیست و به آرایش شوهر دلبستگی دارد. خب گمان نمی‌کنید یکی از هزاران بار که بانو دیو کنار دریای مازندران گردش می‌کرده از آن گوش‌ماهی‌های بزرگ پیچ در پیچ بسیار خوشش آمده، بزرگ‌ترین و شفاف‌ترین آن‌ها را دست چین کرده، شاخهٔ عشقهٔ جنگلی را از میان آن‌ها رد کرده و گوش ماهی‌ها را با آن به شاخ‌های شوهر آویخته باشد؟

من یقین دارم که این کار را کرده است. به شما گفتم، همسر دیو زن پر بی‌سلیقه‌ای نیست. حتی من می‌دانم پس از مدتی که گوش‌ماهی‌ها دلش را زد و چشمش را خسته کرد آن‌ها را به دور ریخت و ستارهٔ دریایی افسون شده به جای آن‌ها بست.

باور کنید! حتماً همین طور است که برایتان گفتم. وگرنه، اگر بنا باشد که قهرمانان جاویدان این داستان‌ها همیشه به یک شکل و شمایل، همان که قرن‌هاست برای ما تصویر می‌کنند، باقی بمانند شاهنامه به بی‌ارزش‌ترین کتاب تاریخ بدل می‌گردد و گفتهٔ آن‌ها که شاهنامه را تاریخ می‌دانند درست در می‌آید.

شاهنامه تاریخ شاهان نیست. گنجینهٔ فکر و ذوق و هنر و آفرینش ملتی است.

همین استفاده را می‌توانیم از ده‌ها و صدها موضوع دیگر از داستان ویس و رامین گرفته تا زهره و منوچهر و ایرج ببریم.

در این باره کودکان برای ما سرمشق و آموزگار خوبی هستند. همین که کودک را در آغوش جای می‌دهی و قصهٔ کرهٔ دریایی را برایش شروع می‌کنی جسم و روحش مجذوب و مفتون قصه می‌گردد، وهم و تصورش به

کار **می‌افتد و هزار نکته می** آفریند و از شما می‌پرسد به طوری که گاهی از ظرافت **ذوق خلاقه‌اش** **تعجب** می‌کنی و از شوق می‌خندی. فردا بالشش را سوار **می‌شود و روی** امواج دریا تاخت و تاز می‌کند. اگر بخواهید بالش را که **نصف رویه‌اش را** پاره کرده از زیر رانش بیرون بکشید، گریه می‌کند و فریاد **می‌کشد که** این بالش نیست. این کرهٔ دریایی من است. راست می‌گوید در این **لحظه** بالش در وهم و خیال او کرهٔ دریایی است. راحتش بگذارید. **نگویید** بالش را بده، فردا یک اسب بزرگ چوبی بازین و برگ و دهنه برایت **می‌خرم**. نیروی وهم و پندارش را ضعیف نکنید. بگذارید یک گوش بالش را در دست بگیرد و ایمان داشته باشد که بر کرهٔ دریایی سوار است. در این **لحظه** کودک در حال ایجاد و آفرینش هنری است.

شما و من هم وقتی پا به سن می‌گذاریم و می‌خواهیم در وهم تماشاگر بگنجانیم که مثلاً در خانهٔ پدری هستیم و می‌خواهیم داستان زندگی خود را برایش حکایت کنیم، اول خودمان باید در وهم و تصور خود بگنجانیم که این چهار دیواری ـ که دیوار طرف تماشاگران را نیز به حسب قرارداد هنری برداشته و از بین برده‌ایم ـ سن تئاتر نیست. این خانهٔ پدری من است که چهل سال در آن زندگی کرده‌ام. به دیوار دست بزن. بله دیوار درست و حسابی است. از خشت و گل و گچ ساخته شده. چقدر من و خواهرم در کودکی روی آن بامداد خط کشیدیم و چندبار پدرم رنگرز آورد و آن را رنگ کرد. خوب به یاد دارم که مخصوصاً یک سال عید نوروز همهٔ دیوارها را از نو رنگ زدند. من دوست داشتم این اتاق را رنگ سبز مغز پسته‌ای بزنند. اما خواهرم می‌گفت گل‌بهی بهتر است. آخرش هم حرف او پیش رفت. حالا من می‌فهمم که سلیقهٔ او بهتر بود. یادم نیست چند روز پیش چه کسی به من می‌گفت این دیوارها از چهارچوبه و گونی ساخته شده و حسن آقای دکور ساز آن را رنگ کرده! من آن

روز باور کردم، اما حالا حس می‌کنم که با من شوخی کرده. اما عجب ابله خوش باوری بودم! آن روز حرفش را نسنجیده باور کردم.

همان کس می‌گفت این صندلی را هم از دکان ابراهیم آقای عتیقه فروش کرایه کرده‌اند. دروغ است! ده‌ها سال است که چشم من با این صندلی‌ها آشناست. حتی من خودم هنگام کودکی پایهٔ یکی از آن‌ها را... کدام یکی بود؟... آهاه پیداش کردم این‌جاست... شکستم. پدرم داد پایه را عوض کردند. هنوز اثرش هست...

آهاه، مادرم دارد می‌آید. اشتباه نمی‌کنم؟ نه. صدای خود اوست. در راهرو با خواهرم صحبت می‌کند... پروردگارا! چطور این پیش آمد غم‌انگیز را برایش بگویم! از غصه دق خواهد کرد... اما چاره‌ای نیست... باید گفت... آمد... سلام مادر!

مادر را در آغوش بگیرید. دستش را ببوسید. صورتش را ببوسید لباسش را ببوسید. اگر پرسناژی که در بدنتان حلول کرده ضعیف و دلنازک است ـ اما نه حالا که حس می‌کنم گفتارم را خوب می‌فهمید، چه لزوم دارد این قدر با شما صریح صحبت کنم؟ ـ بهتر است بگویم اگر ضعیف و دل نازک هستید و بغض گلوی‌تان را گرفته، گریه کنید! نترسید؟ بالاخره او مادر شماست غریبه نیست. ایمان داشته باشید که همین طور است. آخر انسان اگر از مادر خود خجالت بکشد و درام زندگی خویش را به او نگوید، پس به که خواهد گفت؟

مانند کودک بر بالش بنشینید و کرهٔ دریایی را روی امواج دریاها برانید.

نیروی تصور و تخیل را به تمرین و اختراع وادارید، رفته رفته غنی و بخشنده می‌گردد.

وقتی نیروی تصورتان در نتیجهٔ تمرین فراوان رام و سریع التأثیر گردید، هر روز که به طرف تئاتر می‌آیید در راه آن را به کار اندازید.

هوش و حواس و دل‌تان را برای کار او آماده سازید. اما من خوب می‌دانم که شما برعکس آن را از کار باز می‌دارید.

الان برایتان می‌گویم چطور: وقتی به قصد آمدن به تئاتر به راه می‌افتید، اول با خود می‌گوئید بله، امشب زودتر برسیم و زودتر لباس بپوشم بهتر است دو سه شب دیر رسیدم و سرزنش شنیدم... با تاکسی می‌آیید، اما به جای آن که در تئاتر پیاده شوید، اول لاله‌زار یا اسلامبول پائین می‌آیید. اگر تصورتان جرئت کند و به یاد تئاتر بیفتید فوراً عنانش را می‌کشید. زیرا شما مخصوصاً و به این قصد پیاده شدید که در راه آشنایی را ببینید و عقیدهٔ او را دربارهٔ بازی خود بپرسید. این است که چشم‌تان به چشم رهگذرها دوخته شده. با خود می‌گویید: از این همه تماشاگر که به تئاتر آمده‌اند و هنر مرا دیده‌اند بی‌شک عده‌ای از آن‌ها در این خیابان در رفت و آمد هستند. ببینم آن‌ها به چه چشمی به من نگاه می‌کنند.

مدتی آرام قدم بر می‌دارید و همین که اتفاقاً چشم کسی به صورت‌تان می‌افتد، رو بر می‌گردانید برای آن که بنمایانید شما متوجه او نیستید. اما زیر چشمی نگاهش می‌کنید برای این که ببینید او متوجه شما هست یا نه. رهگذر می‌گذرد و به شما اعتنایی ندارد همین طور چند آشنا نیز از کنار شما عبور می‌کنند و به شما توجهی ندارند. دیگر کاسه صبر و خودداری لبریز می‌شود. از این لحظه اولین آشنا را که می‌بینید شما به طرف او می‌روید.

ـ سلام دوست عزیز.

ـ سلام دوست مهربان.

ـ کجا هستید، مدتی است شما را نمی‌بینم؟

ـ اختیار دارید آقا. ما که همین جاها زیر سایهٔ شما هستیم و دیدنمان آسان است. اما برعکس، آقایان که از مشاهیر هستید و هر دقیقه از وقت‌تان میلیون‌ها ارزش دارد، زیارت‌تان برای همه کس به آسانی میسر نیست با تمام این احوال پریشب به دیدارتان نایل شدم.

ـ عجب! چطور! کجا؟
ـ آقا در تئاتر... تئاتر.
ـ عجب عجب! همین پریشب؟... پریشب همین هفته؟
ـ بله بله دیشب نه پریشب.
ـ خوب، چه سعادتی برای بنده! هیچ نمی‌دانستم. (از شما چه پنهان که همکار ما خوب می‌دانست که آشنایش پریشب به تئاتر آمده زیرا او را از پشت پرده و حتی هنگام بازی از روی سن دیده بود. همچنین به خوبی می‌دانست و به یاد داشت که ردیف چهارم لژ، صندلی پنجم دست راست جا گرفته بود).
ـ اما آقا مرحبا! احسنت! عالی است! اعجاز می‌کنید! اعجاز!
ـ آقا مبالغه می‌کنید؟ کار ما شایستهٔ این همه تعریف نیست.
ـ خودتان خبر ندارید که چه غوغایی می‌کنید. زبان من که قاصر است.
ـ خوب. بازی خود من چطور بود؟
ـ تعریف من برای بازی خود شما بود. والا دیگران که... خُب، بد نیستند... اما چنته‌شان در برابر شما خالی است...
خداحافظی می‌کنید و دور می‌شوید. تن‌تان از لذت مور و مور می‌شود، با خود می‌گویید «چقدر شنیدن این حرف‌ها دلگرمی آور است! چه تماشاگران حق‌شناسی داریم!... حالا دیگر من خوب می‌فهمم که وقتی رفقایم به من می‌گویند تو هیچ شب (توی رل) نیستی و رلت را به حسب عادت بازگو می‌کنی فقط و فقط از روی حسادت و غرض است. به حرف آن‌ها نباید گوش کرد.»
آشنای دیگری را می‌بینید و همین تعارفات را به تفصیل رد و بدل می‌کنید. ناگهان متوجه می‌شوید که مدت کمی بیشتر به شروع نمایش باقی نمانده. سراسیمه و شتاب زده اما سرخوش و مست از لذت به طرف تئاتر

می‌دوید به اتاق لباس می‌روید یک شوخی با این، یک مزاح با آن. در آن ضمن با عجله لباس پوشیده‌اید و پودری به صورت زده‌اید و زنگ سوم هم به‌صدا در آمده است شوخ و شنگول به طرف سن می‌دوید و یک‌راست می‌روید پشت پرده. سالن را به دقت وارسی می‌کنید. پرده باز می‌شود. کار خود را انجام می‌دهید و وقتی از سن بیرون می‌آیید اولین حرفتان به رفیقتان این است:

ـ راستی می‌دانی کی‌ها امشب به تئاتر آمده‌اند؟

ـ نه؟

ـ حسن و حسین و زهرا و ملوک و...

ـ ده!

ـ بله بله من خودم از روی سن دیدمشان...

اگر تصدیق دارید که من از آن چه درباره بعضی شنیده و دیده‌ام رئالیست‌ترین تصویر را کشیده‌ام، باور کنید که بدین شکل نیروی تصور و پندارمان را از کار باز می‌داریم.

از شما چه پنهان، خود من در ابتدای کارم گرفتار این شهوت هنرکش بوده‌ام و آزار و شکنجهٔ فراوان از آن دیده‌ام، اما همکارانه به شما اطمینان می‌دهم که این تعریف‌های گمراه‌کننده به زودی چشم و دلم را سیر و بیزار ساخت و شهوت تحسین پرستی را در خود کشتم.

شما هم، اگر باور دارید که پند دهندهٔ فریب کاری نیستم، گفته‌ام را بپذیرید و این شهوت زیان‌کار را از وجود خود ریشه کن سازید.

فراموش نکنید که همکارمان را که به طرف تئاتر می‌آید در راه گذاشتیم باز به سراغ او می‌رویم. گفتیم در حالی که تصور و تخیل‌تان به کار افتاده و شبهه و پندار در دل‌تان جای گرفته راه را ادامه دهید و به تئاتر بیایید. سری به سن بزنید. این گوشه و آن گوشه را بگردید، شاید مادر را،

که می‌خواهید آن راز دردناک را برایش بگویید، پیدا کنید. دو سه بار صدایش بزنید. نه، جواب نمی‌دهد. معلوم است هنوز به خانه برنگشته پس می‌توانید به اتاق دیگر بروید و لباستان را عوض کنید.

پس از پوشیدن لباس دوباره سری به سن بزنید، شاید مادر آمده باشد. نه، هنوز نیامده. برگردید. گریم کنید. اگر در این میان حواستان به چیزی متوجه می‌گردد، یا لازم است با کسی صحبت کنید، اهمیت ندارد. دوباره به حالت اول برگردید و دنباله فکر و خیالتان را بگیرید...

پندار و شبهۀ هنری در خود ایجاد کنید و به راستی آن چه در سن می‌بینید و می‌گویید و می‌شنوید ایمان داشته باشید تا بتوانید همین پندار را در تماشاگران ایجاد نمایید. این است راز آفرینش پرسناژ و رل. وگرنه در برابر تماشاگر خطیب بی‌مزه‌ای بیش نیستید. باز هم نیمی از گفته‌های خطیب از خود اوست. در صورتی که شما طوطی وار سخن شیرین دیگری را بازگو می‌کنید.

نخیر، اشتباه می‌کنید. هذیان نمی‌گویم. در آسمان‌ها پرواز نمی‌کنم من هم مانند شما در زمین هستم و با شما در شرایط دشواری زندگی کرده و می‌کنم. می‌دانم. خوب می‌دانم. پس از چندین ماه بی‌کاری تازه به کار مشغول شده‌ای و مدتی است همسرت گفته است که اول زمستان است، هوا سرد شده، بچه و خودش شب‌ها سرما می‌خورند، باید هر چه زودتر کرسی را به پا کند. اما لحاف کرسی پاره و کثیف است و ملافه لازم دارد. البته او عجالتاً سایر احتیاجات را ندیده گرفته و منتظر است تا حقوقت را بگیری. اما لحاف کرسی و پیراهن پشم بچه را در این هوای سرد نمی‌توان ندیده گرفت.

می‌دانم که ده روز است از صاحب تئاتر مبلغی مساعده خواسته‌ای و تا به حال به امروز و فردا گذشته. وقتی به تئاتر می‌آیی به جای آن که به سن

سر بزنی ناگزیر باید به اتاق صاحب کار بروی. به تو وعده می‌دهد که امشب آن مبلغ را بپردازد. اما تو هنوز اطمینان نداری. نگران و پریشان به اتاق خود می‌روی تا لباست را عوض کنی. هر اندازه فکر و حواست را جمع می‌کنی و تمرکز می‌دهی باز این مطلب و یا مطلب دیگر رشته تفکرت را پاره می‌کند...

من همه این‌ها را می‌دانم و مزهٔ نظیر این گرفتاری‌ها را چشیده‌ام. در این موارد ناراحت کننده حق با توست. گفتهٔ کسانی را هم که کار هنری را با کار پشت میز اداره و یا نوشتن یک مقالهٔ روزنامه برابر می‌دانند باطل می‌شمارم اما تو هم تصدیق کن که همیشه کار بدین منوال نیست. شرایط کار بر اثر کوشش خود اکتورها بی‌شک بهتر شده. باز هم بیشتر متحد شو! برای بهبود وضع کار و زندگی بیشتر کوشش کن و زمینه را برای پیشرفت هنر آماده‌تر ساز!

بنابراین، از موارد استثنایی و نگرانی آور که بگذریم، گفتهٔ من زمانی است که به کار مشغولی و تئاتر خوب کار می‌کند و حقوق اکتور مرتب پرداخت می‌گردد.

چند سفارش

پیش از شروع نمایش به سن بیا. بگذار هر شب قبلاً چشم و دلت با دکور و اثاثیه سن خو بگیرد. اثاثیه و لوازم را به دقت وارسی کن، زیرا با تمام سفارش‌ها و دقتی که ما می‌کنیم هنوز حس انضباط و دلسوزی آن طور که باید وجود ندارد و چه بسا اتفاق می‌افتد که یکی از لوازم کم است و دچار زحمت خواهی شد. پس بهتر است از پیش خاطر جمعی کامل داشته باشی.

اگر در سن‌های اول و مخصوصاً در سن اول پیپس بازی داری بدان که وظیفهٔ دقیق و مشکلی به عهدهٔ توست. زیرا آن چه که تماشاگر دربارهٔ پیپس از دیگران، که آن را دیده‌اند، شنیده ذوق و شوقی در دلش ایجاد نموده است و با آمادگی قبلی و حضور ذهن در سالن نشسته و شبهه و پندار از پیش در ذهنش رسوخ یافته. او هم به اندازهٔ تو در تب و تاب است. با آن که می‌داند نمایش در سر ساعت مقرر شروع می‌شود و هنوز ده دقیقه به وقت مانده، چشم به پرده دوخته و با التهاب و تپش دل منتظر لحظه‌ای است که پرده از روی سرزمین رویاها به کنار برود و پس از چند ماه دوری، دوباره دوستان دیرین را در آن ببیند و با آن‌ها راز و نیاز کند. خاصه در لحظه‌های آخر انتظار بی‌تابی‌اش زیاد است و هر بار که پرده جزئی تکانی می‌خورد، او خود را جمع و جور می‌کند و اطرافیان را به سکوت دعوت می‌نماید. مطمئن باش که هر شب دست کم صد نفر این چنین تماشاگر با این آمادگی و احساسات در سالن نشسته‌اند. اگر کمترین ضعف، زشتی یا خطا در تو ببینند هیجان روحی‌شان از بین می‌رود و با دلسردی به تو نگاه می‌کنند و به حرف هایت گوش می‌دهند. آن وقت دیگر برای کسانی که پس از تو به سن می‌آیند بسیار مشکل است تا آن حالت آمادگی را دوباره در آن‌ها ایجاد نمایند و تصور و تخیل‌شان را به کار اندازند.

همیشه وقتی پا به سن می‌گذاری کوشش کن در ضمن ادای چند جمله اول صدایت را با سالن جور کنی. یک شب سالن پر است، آن شب باید صدایت کمی بلندتر باشد. شب دیگر سالن خلوت است، آن شب صدایت را کمی پایین بیاور. هرگز برای بیان مطالب عادی نه آن‌قدر فریاد بکش که گوش همه را خسته کنی نه آن قدر آهسته حرف بزن که تماشاگران بگویند «بلندتر!» البته متورانسن صدای تو را هنگام تمرین به طور کلی

جور می‌کند. اما تمیز اندازهٔ شدت و خفت صدا در شب‌های مختلف و با تماشاگران مختلف با خود توست. برای مطالب عادی حد وسطی معین کن و شدت و خفت، و فراز و فرودهای صدا را به تناسب با آن حد وسط قرار بده. جور کردن صدا هنگامی که موسیقی پییس را همراهی می‌کند، خاصه وقتی که احساسات شدید و طوفانی است کاری مشکل است. صدای اکتور باید مانند آهنگ یا (تم) اصلی باشد و موسیقی آن را همراهی نماید. بنابراین به صدا شدت و خفت دادن و تنوع بخشیدن و جور کردن آن با موسیقی چندان آسان نیست. این کار را پیش خود ممارست کن. قطعه شعری انتخاب نما، موسیقی مناسبی برای آن پیدا کن و این قدر به تمرین بپرداز تا رفته رفته رموز کار را دریابی.

اگر در سن‌های اول رلی نداری، در پشت سن وقت را به شوخی و بذله گویی نگذران. به گفتار پدرت، مادرت، برادرت، خواهرت، رفیقت دوستت، دشمنت، چه می‌دانم، کسانی که در سن هستند و تو الان باید در گفتگویشان شرکت کنی، به گفتار آن‌ها گوش بده و کوشش کن از هم اکنون رابطهٔ معنوی خود را با آن‌ها ایجاد کنی.

هرگز هنگام بازی ـ مگر در موارد بسیار استثنایی که میزانسن پییس ایجاب می‌کند ـ به جمعیت نگاه نکن و چشم به چشم تماشاگر نینداز. این عمل خطا اتوریتهٔ پرسناژ را در برابر تماشاگر از بین می‌برد. عده‌ای از اکتورهای قدیمی به شیوهٔ قدیم و بنا به عادت هنگام بازی گاهی چشم به چشم تماشاگران می‌دوزند. مثل این که دوستان خود یا «رجال محترم» را بین آن‌ها جستجو می‌کنند و یا می‌خواهند از بشرهٔ تماشاگران بفهمند که هنرشان تا چه اندازه مورد تحسین آن‌هاست. به خاطر دارم زمانی به یکی از همکاران خود گفتم که نباید هنگام بازی به تماشاگران نگاه کرد. جواب داد من موقع بازی نگاه نمی‌کنم فقط موقعی که حرفی ندارم و به حرف

دیگران گوش می‌دهم گاهی نگاهم به سالن می‌افتد. او نمی‌دانست که ساکت بودن و به سخنان دیگران گوش دادن از مشکل‌ترین بازی‌های سن است. چگونه می‌توان دقت و حواس را به سالن متوجه کرد و با جزئی‌ترین نکات سخنان دیگران بازی کرد! هرگز این اشخاص را سرمشق قرار نده.

هرگز مشروب خورده و نیمه مست پا به تئاتر و سن نگذار.

شب‌های اولی که پییس نوی را بازی می‌کنی از تماشاگران خیلی حساب می‌بری و می‌ترسی، بدین جهت دقت بیشتر به کار می‌بری. این بد نیست. چند شب که می‌گذرد و حس می‌کنی که کارت را می‌پسندند و تحسینت می‌کنند دلت آرام می‌گردد و اطمینان و اعتماد هول و هراس را از جانت می‌راند. وقتی به سن می‌آیی، با آن که ابتدا کمی دلهره داری، ولی پس از اندک مدت اعصابت آرام است و آسان و راحت بازی می‌کنی. این بسیار خوب است. همیشه تا این سرحد پیش بیا و دیگر از این‌جا جلوتر نرو. اما تو گاهی به کلی ترست می‌ریزد و به قدری مغرور می‌شوی که تماشاگران را به هیچ می‌شماری هنر را به بازی و مسخره می‌گیری و تئاتر را به دلقک بازی بدل می‌کنی. به قدری دلت آرام می‌شود و ذوق موفقیت جای شور هنری را می‌گیرد که روی سن با همبازی هایت شوخی می‌کنی و می‌خندی. گاهی از یک حرکت یا سخن کمیک خود یا رفیقت به خنده می‌افتی و همه را به خنده می‌اندازی. گاهی رو به جمعیت می‌کنی رلت را می‌گویی سپس رو به همبازیت می‌کنی متلک مضحکی می‌گویی. آن وقت برای آن که خندهٔ غیرعادیت را از تماشاگران پنهان کنی رو برمی‌گردانی و به خود می‌پیچی اما بی‌فایده است، تماشاگر حقه‌بازی‌ات را می‌فهمد. البته ممکن است بعضی

ساده‌دلان **نا آشنا به اصول هنر** این را هم از «شیرین کاری‌های تو» بدانند، ولی **به تو اطمینان می‌دهم** که تماشاگر با فرهنگ و معرفت از این ناشی‌گری **تو به خود می‌**آید و می‌رنجد. شارل دولن متورانسن فرانسوی دربارهٔ **نظایر این موارد می‌**گوید: تماشاگر مانند موشی است (با اجازهٔ گوینده این **سخن بهتر** است، دربارهٔ تماشاگر ایرانی که هنوز کمی زودرنج است بگوییم) **مرغ زیرکی** است که می‌خواهی به دام بیاوری. وای به حالت اگر بند **دامت** راکه زیر خاک پنهان کرده‌ای ببیند! دیگر از چنگت گریخته است و به دام هنرت نخواهد افتاد.

هرگز به کار دیگران حسادت نورز. اگر این مرض به جانت بیفتد روحت را فاسد می‌کند. گوش کن به رموز توفیق دیگران که از راه درست به‌دست می آورند پی ببری و از همان راه به مقصود برسی. اما تو گاهی به قدری دچار این بیماری می‌گردی که صفات انسانی را از دست می‌دهی. از مروت و مردمی دور می‌شوی. بلند طبعی وگذشت راکنار می‌گذاری. چون از راه صحیح ممکن است دیرتر به مقصود برسی پستی و بدجنسی را وسیلهٔ پیشرفت قرار می‌دهی. همه همکارانت را تحقیر می‌کنی. آن‌ها را به هم می‌اندازی و روح رفاقت و همکاری را از بین می‌بری. هر وسیلهٔ صحیح یا ناصحیح که به دستت بیفتد، برضد همکاران و برای پیشرفت خود به کار می‌بری. نمی‌دانم این جمله عالی و پر مغز مال کیست و در کجا خوانده‌ام، برای تو و من پند خوبی است: **«در راه افتخار میان بر وجود ندارد.»** هرگز به میان‌بر نزن! راه راست را بگیر، هر قدر دراز و ناهموار باشد.

هرگز در سن عنان خود را به دست احساسات نده، به پرتگاه مبالغه می‌اندازدت. همیشه تکنیک و احساسات را آمیخته کن.

همان طور که تحسین را دوست داری انتقادپذیر هم باش. خیال نکن که همه بدخواه تواند. این فکر در نتیجهٔ بیماری بدبینی است. این بیماری را از جانت دور کن و هر نکتهٔ درست را از هر کس می‌شنوی، اگر چه کوچک‌ترین و نوآموزترین همکارت باشد، بپذیر و به کار بزن.

تحسین راگدائی نکن، بگذار آن را با اصرار نثارت کنند.

هر قدر به خود بیشتر اطمینان داری و هر قدر هنرمندی‌ات بیشتر است به این نکات بیشتر اهمیت بده.

زندان قصر

۱۳۲۷

مؤسسه انتشارات نگاه منتشر کرد:

دادا شهرین. ابراهیم یونسی
زمستان بی‌بهار. ابراهیم یونسی
گورستان غریبان. ابراهیم یونسی
روز و شب یوسف. محمود دولت‌آبادی
بیابانی و هجرت. محمود دولت‌آبادی
گلدسته و سایه‌ها. محمود دولت‌آبادی
ادبار و آینه. محمود دولت‌آبادی
گذر از هزار تو. ناصر قلمکاری
آن مادیان سرخ‌یال. محمود دولت‌آبادی
گاواربان. محمود دولت‌آبادی
دیدار بلوچ. محمود دولت‌آبادی
با شبیرو. محمود دولت‌آبادی
سفر. محمود دولت‌آبادی
اوسنهٔ باباسبحان. محمود دولت‌آبادی
عقیل، عقیل. محمود دولت‌آبادی
از خم چمبر. محمود دولت‌آبادی
بابک، عشق و حماسه. نادعلی همدانی
قصهٔ آشنا. احمد محمود
یکی از زن‌ها دارد می‌میرد. مجموعه داستان / حسن محمودی
باد در بادبان. محمد بهارلو
عاشقی در مقبره. مجموعه داستان / حسن اصغری
ماه عسل آفتابی. مجموعه‌داستان / سیمین دانشور
نفرین‌شدگان. سیامک گلشیری
روایت. بزرگ علوی

پنجاه و سه نفر. خاطرات / بزرگ علوی

گیله‌مرد. مجموعه داستان / بزرگ علوی

چمدان. مجموعه داستان / بزرگ علوی

موریانه. رمان / بزرگ علوی

سالاری‌ها. رمان / بزرگ علوی

میرزا. مجموعه‌داستان / بزرگ علوی

ورق پاره‌های زندان. مجموعه داستان / بزرگ علوی

چشمهایش .بزرگ علوی

چیزی به فردا نمانده است. مجموعه‌داستان / امیرحسن چهل‌تن

عشق و بانوی ناتمام. امیرحسن چهل‌تن

تهران شهر بی‌آسمان. امیرحسن چهل‌تن

ساعت پنج برای مردن دیر است. امیرحسن چهل‌تن

سپیده‌دم ایرانی. امیرحسن چهل‌تن

تالار آئینه. امیرحسن چهل‌تن

دیگر کسی صدایم نزد. امیرحسن چهل‌تن

مهر گیاه. امیرحسن چهل‌تن

دخیل بر پنجره فولاد. امیرحسن چهل‌تن

کات، منطقه ممنوعه. امیرحسن چهل‌تن

بوته‌زار. رمان. علی‌محمد افغانی

مرد جن‌زده. مهدی اخوان ثالث

اژدهاکشان. رمان. یوسف علیخانی

زبان موج. مجموعه داستان / محمدرضا پورجعفری

کتاب آدمهای غایب. تقی مدرسی

شریفجان، شریفجان. تقی مدرسی

تنگسیر. صادق چوبک

انتری که لوطیش مرده بود. صادق چوبک

زنده به گور. صادق هدایت

دیوار. صادق هدایت

مسخ. ژان پل سارتر. ترجمهٔ صادق هدایت

اصفهان نصف جهان. صادق هدایت

سگ ولگرد. صادق هدایت

سه قطره خون. صادق هدایت

وغ وغ ساهاب. صادق هدایت

فوائد گیاهخواری. صادق هدایت

گروه محکومین. صادق هدایت

نوشته‌های پراکنده. صادق هدایت

زند وهومن یسن. صادق هدایت

سال‌های عقرب. محمد بهارلو

عبور. مریم رئیس‌دانا

اینس، روح من. ایزابل آلنده / ترجمهٔ زهرا رهبانی

جهان داستان کوتاه. گروه نویسندگان / ترجمهٔ آرتوش بوداقیان

پیرمرد و دریا. ارنست همینگوی / ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی

شکار انسان. خوئائو اوبالدو / ترجمهٔ احمد گلشیری

پرندگان مرده و پانزده داستان دیگر. گابریل گارسیا مارکز / ترجمهٔ احمد گلشیری

بهترین داستان‌های کوتاه چخوف. گزیده و ترجمهٔ احمد گلشیری

بهترین داستان‌های کوتاه گابریل گارسیا مارکز. ترجمهٔ احمد گلشیری

بهترین داستان‌های کوتاه همینگوی. گزیده و ترجمهٔ احمد گلشیری

ساعت شوم. گابریل گارسیا مارکز / ترجمهٔ احمد گلشیری

سفرخوش آقای رئیس‌جمهور. گابریل گارسیا مارکز / ترجمهٔ احمدگلشیری

از عشق و شیاطین دیگر. گابریل گارسیا مارکز / ترجمهٔ جاهد جهانشاهی

در حال کندن پوست پیاز. گونتر گراس / ترجمهٔ جاهد جهانشاهی

شاهکار. امیل زولا / ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی

پول و زندگی. امیل زولا / ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی

مزدک. موریس سیماشکو / ترجمهٔ مهدی سحابی

توفان در مرداب. لئوناردو شیاشا / ترجمهٔ مهدی سحابی

بارون درخت‌نشین. ایتالوکالوینو / ترجمهٔ مهدی‌سحابی

زوربای یونانی. نیکوس‌کازانتزاکیس / ترجمهٔ محمودمصاحب

میراث شوم. جورج گیسینگ / ترجمهٔ ابراهیم یونسی

آسیاب کنار فلوس. جورج الیوت / ترجمهٔ ابراهیم یونسی

پنماریک. سوزان‌هوواچ / ترجمهٔ ابراهیم یونسی

موسیقی و سکوت. رزه تره‌مین / ترجمهٔ ابراهیم یونسی

داستان دو شهر. چارلز دیکنز / ترجمهٔ ابراهیم یونسی

کاترین کبیر. هنری تروایا / ترجمهٔ نادعلی همدانی

برمی‌گردیم گل نسرین بچینیم. ژان لافیت / ترجمهٔ حسن نوروزی

مرگ عزیز بیعار. لطیفه تکین/ ترجمهٔ رضا سیدحسینی، **جلال خسروشاهی**

پستچی. آنتونیو اسکارمتا / ترجمهٔ جلال خسروشاهی

مادام دولاشانتری. بالزاک / ترجمهٔ هژبر سنجرخانی

شازده کوچولو. آنتوان دوسنت اگزوپه‌ری / ترجمهٔ احمد شاملو

قصه‌های پریان‌وداستان‌های دیگر. (دوره) هانس‌کریستیان اندرسون / ترجمهٔ جمشید نوایی

دخترک کبریت‌فروش. هانس کریستیان اندرسون / ترجمهٔ جمشید نوایی

پری دریایی و داستان‌های دیگر. هانس کریستیان اندرسون/ترجمهٔ جمشید نوایی

پری جنگلی. هانس کریستیان اندرسون / جمشید نوایی

آدم برفی. هانس کریستیان اندرسون / جمشید نوایی

بال‌های شکسته. جبران خلیل جبران / ترجمهٔ احسان لامع

مرگ خوش. آلبر کامو / ترجمهٔ احسان لامع

الهه خیال. جبران خلیل جبران / ترجمهٔ مرجان غیاثوند

همیشه شوهر. فئودور داستایوسکی / علی‌اصغر خبره‌زاده

تسخیرشدگان. فئودور داستایوسکی / علی‌اصغر خبره‌زاده

نان سال‌های جوانی. هاینریش بل / ترجمهٔ سیامک گلشیری

قصه‌های بابام. ارسکین کالدول / ترجمهٔ احمد شاملو

پابرهنه‌ها. زاهاریا استانکو / ترجمهٔ احمد شاملو

مرگ کسب و کار من است. روبر مرل / ترجمهٔ احمد شاملو

خزه. هربر لوپوریه / ترجمهٔ احمد شاملو

ساده‌دل. ولتر / ترجمهٔ رضا مرادی اسپیلی

جوان خام. فئودور داستایوسکی / ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان

دوست مشترک ما. چارلز دیکنز / ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان

بابک. جلال‌برگشاد / ترجمهٔ رحیم‌رئیس‌نیا و رضاانزابی



مؤسسهٔ انتشارات نگاه

۳۵۰۰ تومان

ISBN 978-964-351-484-6



9789643514846